ŒUVRES COMPLETTES DE WINKELMANN.

TOME SECOND.



HISTOIRE DE L'ART CHEZ LES ANCIENS,

PAR WINKELMANN;

TRADUITE DE L'ALLEMAND;

AVEC

DES NOTES HISTORIQUES ET CRITIQUES DE DIFFÉRENS AUTEURS.

TOME SECOND.



A PARIS,

CHEZ H. J. JANSEN ET COMPe., PLACE DU MUSÉUM.

AN IIe. DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇOISE, UNE ET INDIVISIBLE.



HISTOIRE DE L'ART CHEZ LES ANCIENS.

SUITE DU LIVRE QUATRIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

Des progrès et de la décadence de l'art chez les Grecs, dont les anciens monumens offrent quatre époques, ou quatre styles différens.

§. 1. CE chapitre, qui traite des progrès et de la décadence de l'art chez les Grecs, a pour objet de nouveaux détails sur l'essence même de l'art. On trouvera ici quelques observations Introduction.

générales sur ce qui a été dit dans les précédens chapitres, déterminées avec plus de précision par leur application à des monumens remarquables de l'antiquité.

§. 2. Scaliger assigne à l'art et à la poésie chez les Grecs, quatre époques principales, et Florus en assigne autant à l'histoire romaine; cependant nous pourrions rapporter l'histoire de l'art à cinq époques; car toute action et tout évènement ayant cinq parties ou degrés, le commencement, l'accroissement, la perfection, la décadence et la fin (ce qui sert de base aux cinq actes des pièces de théâtre), il en est de même de l'histoire de l'art; mais, comme la fin de l'art est au-delà de ses limites, on ne peut guère le considérer que relativement à quatre époques ou styles.

L'ancien style.

§. 3. L'ancien style est celui qui dura jusqu'à Phidias. Ce génie supérieur, secondé par les artistes ses contemporains, sut imprimer à l'art cette majesté imposante dont il étoit susceptible. Je donnerai au style du siècle de Phidias, le nom de grand, de sublime. Depuis Praxitèle jusqu'à Lysippe et Apelle, l'art acquit plus de grace, plus d'élégance; je nommerai ce style, le beau, le gracieux. Quelque tems après ces artistes et les disciples de leur école, l'art commença à décliner sous leurs imitateurs; je désignerai ce style par celui d'imitation. Enfin, l'art, déja sur son déclin, arriva insensiblement à son entière décadence.

Monumens de l'ancien style.

§. 4. Quant à l'ancien style, nous examinerons d'abord les monumens les plus frappans qui nous en restent, puis les caractères qui le distinguent, et enfin le passage de ce style au style suivant, ou à celui que nous appellons style sublime. Sur cet objet on ne sauroit alléguer de monumens plus anciens et plus autentiques, que quelques médailles dont le type et l'inscription attestent la haute antiquité : car, comme ces médailles ont été frappées dans les villes dont elles portent le nom, elles nous fournissent des idées exactes sur l'état de l'art à l'époque de leur fabrication.

Médailles.

§. 5. La légende de ces anciennes médailles va à rebours, c'est-à-dire de droite à gauche : manière d'écrire dont l'usage doit avoir cessé long-tems avant Hérodote. En effet, cet historien, en parlant de la différence qu'il y avoit entre les mœurs et les coutumes des Egyptiens et celles des Grecs, cite, comme un exemple, que ces derniers écrivoient de droite à gauche (1). Je ne me rappelle pas qu'on ait remarqué cette circonstance qui est si propre à déterminer l'époque où l'écriture des Grecs a changé de marche, et qui peut nous faire conclure que l'usage d'écrire dans le sens primitif avoit cessé bien avant le tems où vivoit Hérodote, c'est-à-dire, avant la soixante-seizième olympiade (2). Pausanias nous apprend (3), que l'inscription placée au-dessous de la statue d'Agamemnon à Elis, l'une des huit figures qu'Onatas avoit faites d'un pareil nombre de guerriers qui s'étoient offerts à tirer au sort pour combattre Hector, étoit dirigée de droite à gauche. Comme Onatas vivoit peu de tems avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, c'est-à-dire, avant la soixante-douzième olympiade, par conséquent peu de tems avant Phidias, nous pouvons d'après cela fixer à peu près l'époque où les Grecs cessèrent d'écrire de droite à gauche.

§. 6. Parmi les anciennes médailles, les plus remarquables sont celles de quelques villes de la grande Grèce, et principalement celles de Sybaris, de Caulonia et de Posidonia ou Pæstum dans la Lucanie. Les médailles de Sybaris ne peuvent pas avoir été frappées après la soixante-douzième olympiade, époque où cette ville fut détruite par les Crotoniates (4), et la forme

(1) Hérodot. *l. ij. p.* 63. *l.* 13.

(2) Hérodote vint au monde au commencement de l'olympiade LXXIV, et il composa son histoire vers l'olympiade LXXXI, comme le remarque Wesseling dans la préface qui est à la tête de l'édition d'Hérodote dont je me sers. Voyez ci-après, livre vj, chap. 1, §. 21. *C. F.*

(3) Pausan. *l. v. p.* 444. *l.* 24.

(4) Hérodote, *l. vj, ch.* 21. (et *l. v, ch.* 44). Diodore de Sicile, *l. xij,* §. 9 *et* 10, *p.* 483, *et* 484, raconte ce fait plus au long; et Wesseling, en commençant la ligne 53, dit que la ville de Sybaris fut détruite environ la troisième année de l'olympiade LXVII. *C. F.*

des lettres qui composent son nom, indique un tems beaucoup plus reculé (1). Le bœuf sur les médailles de Sybaris, et le cerf sur celles de Caulonia, sont assez informes. Sur des médailles très-anciennes de cette dernière ville on trouve Jupiter, ainsi que sur celles de Posidonia on voit Neptune d'une stature beaucoup plus belle, mais d'un style qu'on appelle communément étrusque. Neptune tient son trident en arrêt comme une lance sur le point de frapper. Ce dieu est nu comme Jupiter, excepté qu'il a les deux bras enveloppés de sa draperie ramassée (2), comme s'il vouloit s'en servir au lieu de bouclier. C'est ainsi qu'une pâte de verre du cabinet de Stosch nous offre Jupiter le bras gauche entouré de son égide (3). Faute de bouclier, les an-

(1) Sur les médailles (chez le père Magnan, *Miscell. Numism. tom.* 1, *tab.* 33, *YM, et tab.* 35.) le nom de Sybaris est désigné par les initiales V. M., au lieu de Σ Y, et le *sigma* sur les médailles de Posidonia est figuré comme un M (chez le même père Magnan, *tom.* 4, *tab.* 47 - 51); cependant sur d'autres médailles, *tab.* 46, 52 et 53, il y a un véritable Σ.) Le *rho* (P) a une petite queue R. Caulonia est écrit de cette manière ⌐\VΔꓘ (*l. c*, *tom.* 1, *tab.* 12, *n.* 1.)

(2) Voyez ces médailles dans la *Lucania Numismatica* du père Magnan, *pl.* 19 - 26; cependant sur ces médailles la draperie n'est pas retroussée autour du bras, mais y est jetée par-dessus de manière que dans un endroit elle couvre l'épaule, dans un autre la poitrine, et delà elle descend à-peu-prés comme à la figure de l'Apollon du bas-relief dont nous avons donné la représentation à la tête du livre III, ch. 3, p. 274, du tom. I. E. M.

Parmi ces médailles il y en a une d'argent, que nous donnerons ci-après, et dont nous parlerons plus au long dans l'explication des planches, à la fin de ce volume. M. l'avocat Mariotti a donné l'explication de cette médaille dans deux dissertations imprimées à Rome, l'une en 1762 et l'autre en 1764, qu'il a fait suivre d'une troisième qui est plus diffuse. Il s'attache dans ces écrits à prouver entr'autres que non-seulement les très-anciennes médailles d'Italie étoient incuses, mais que celles qui ont été frappées sous les consuls et sous les empereurs, aussi bien que celles du moyen âge, avoient de même ce défaut, non par une suite de l'ignorance des monnoyeurs, comme le prétend de toutes en général le père Jobert (*Scienza delle medaglie*, *tom.* 1, *instr.* 8, *p.* 172), idée que Winkelmann a adoptée *l. iv, ch.* 7, §. 59, mais parce qu'ils les ont faites telles de dessein prémédité. *C.F.*

(3) *Descrip. des pier. grav. du cab. de Stosch, cl.* 11. §. 11, 49. *Expl. de monum. de l'antiq. n.* 9.

ciens combattoient quelquefois de cette manière, comme Plutarque le raconte d'Alcibiade (1), et Tite-Live de Tibérius Gracchus (2). Le type des médailles dont on vient de parler, est en creux d'un côté et en relief de l'autre, mais non pas de la même manière que cela se voit à quelques médailles d'empereurs et de familles romaines, dont la partie creuse vient de l'inadvertance du monétaire. Les premières portent évidemment deux empreintes différentes, ce que je puis prouver par celles qui présentent l'image de Neptune. Ce dieu, du côté où il paroit être de relief, a une barbe et des cheveux frisés; et de l'autre, où il est en creux, il n'a point de barbe, et il porte des cheveux plats. Là, on voit la draperie jetée en avant sur les bras; ici, elle descend par derrière. D'un côté, la bordure est entourée d'un ornement semblable à deux cordons d'un tissu lâche; de l'autre, cet ornement ressemble à une couronne d'épis. A l'égard du trident, il est en arrêt des deux côtés.

§. 7. Du reste, il est difficile de prouver (et c'est sans fondement que l'a avancé un écrivain (3) que ce fut au commencement de la cinquante-unième olympiade que le *gamma* des Grecs a été figuré par un C et non par un Γ; ce qui confondroit toutes nos idées sur l'ancien style des médailles (4); car il se trouve de ces anciennes monnoies des Grecs, qui, quoi-

(1) Plutarch. *Alcib. p.* 388, *l.* 4.

(2) Tit. Liv. *l. xxv, c.* 16. *Conf.* Scalig. *Conject. in Varron. p.* 10.

(3) Reinold. *Hist. Litter. Græc. et Lat. p.* 57.

(4) Dans les planches qui contiennent le plus ancien alphabet grec connu, que les célèbres Bénédictins de St-Maur ont fait graver dans le *Nouv. traité de Dipl. tom. I, sec. part. sec* 2, *chap.* 15, *p.* 679, *pl. X*, après les avoir calquées exactement sur des monumens anciens de la Grèce, en commençant à l'année 1200, et allant jusques à l'an 400 avant l'ère chrétienne, on voit le *gamma* à peu près toujours formé comme le Γ moderne. On trouve cette lettre ainsi formée, dans la fameuse inscription Βουστροφηδὸν, qui va, comme les sillons, alternativement de la droite à la gauche et de la gauche à la droite, découverte par l'abbé Fourmont (*Acad. des Inscript. tom. XV, mém. p.* 395 *et suiv.*) dans les ruines de la ville d'Amycle, qu'il regarde comme le monument le plus ancien de ce genre, puisqu'il lui donne près de trois mille ans d'antiquité. On ne rencontre point cette lettre en forme de C ou de G, si ce n'est sur les

que d'un très-beau travail, nous offrent la lettre en question sous sa forme antique. Je n'en citerai pour exemple qu'une médaille de la ville de Géla en Sicile, qui a pour légende le mot CΕΛΑΣ, avec un bige ou char attelé de deux chevaux, et la partie supérieure d'un Minotaure (1).

§. 8. Je saisirai cette occasion pour parler de quatre coupes d'un or pur, de la forme et de la grandeur d'une soucoupe à café, qui ont été trouvées dans les anciens tombeaux près de Girgenti, et qu'on voit au cabinet de M. Lucchesi, évêque de cette ville (2). J'ai cru devoir rapporter ces morceaux précieux, parce que les ornemens qui les entourent ressemblent à ceux des médailles en question, et paroissent être du même âge. Deux de ces soucoupes ont une bordure, dont les ornemens sont en bosselage, et représentent des bœufs. On voit que cette bordure a été frappée avec un poinçon de relief à son extrémité intérieure, pour faire sortir la bosse du côté opposé. Les deux autres soucoupes ont pour ornement une bordure de points frappés avec un poinçon. Quant à l'explication des bœufs, qui décorent les deux premières soucoupes, je ne crois pas qu'il soit nécessaire de remonter, avec le possesseur de ces antiques, jusqu'au bœuf Apis des Egyptiens (3); on sait que chez les Grecs les bœufs

monumens qui datent de quatre cens ans avant l'ère vulgaire, et dans d'autres du troisième siècle du christianisme, jusques au quinzième. *Id. ibid. p.* 681, *pl. XI.* On peut induire de là que chez les Grecs le *gamma* en forme de Γ est plus ancien que celui en forme de C ou de G. E. M.

Je le trouve néanmoins à peu près semblable à l'une et à l'autre de ces figures dans l'alphabet ionique du P. à Bennettis (*Chronol. et critiq. hist. etc. tom. I, proleg.* 1, §. *CI, p.* 233.), qui le met à l'année 714 avant l'ère chrétienne. C. F.

(1) Chez Castelli, dans la planche qu'il a mise à la tête de son ouvrage, intitulé: *Siciliæ et objacent insul., etc. num.* 24, et Paruta, *Sicilia Numism. pl. C, num.* 3, qui en rapporte encore d'autres dans la même *pl. n.* 10 *et* 11, *et pl. CI, n.* 11 *et* 13, avec la même inscription, et un revers différent, *pl. XCIX, num.* 1 *et* 4. C. F.

(2) Winkelmann (*tom. I, l. iij, ch.* 3, §. 26.) dit seulement deux jattes; mais c'est vraisemblablement par méprise. *C. F.*

(3) Telle est aussi l'opinion de l'auteur du *Voyage de Sicile et dans la grande Grèce*, en forme de lettres adressées à l'abbé Winkelmann, *lett.* 1. E. M.

étoient consacrés au soleil, et qu'ils traînoient le char de Diane. Le bœuf peut être considéré comme l'emblême de l'agriculture, et c'est ce que paroît indiquer celui qui se rencontre sur quelques médailles de la grande Grèce; parce que ces animaux tirent la charrue et sont d'un grand usage dans l'économie rurale. Le même animal servoit de type aux plus anciennes médailles d'Athènes (1) et de Rome (2).

§. 9. Les médailles de Sicile des premiers tems, sont une preuve que les artistes grecs n'eurent pas d'abord une véritable idée du beau, ou que du moins ils ne surent pas la rendre dans la pratique : il est certain que celles des tems postérieurs surpassent infiniment les anciennes. J'en juge d'après les médailles de Léontium, de Messine, de Ségeste et de Syracuse, qui sont de la plus haute antiquité, et que j'ai examinées autrefois avec soin dans le cabinet de Stosch. Deux de ces médailles de la dernière ville sont gravées planche 15 ; la tête qu'on y voit est celle de Proserpine. Cette tête et quelques autres sur les médailles dont nous venons de parler, sont dessinées comme celle de Pallas sur les médailles d'Athènes des premiers tems, et celle d'une statue de la même déesse à la villa Albani. Comme elles n'ont de belles formes dans aucune de leurs parties, il s'ensuit que leur ensemble en manque également; leurs yeux sont tirés en long, et n'ont point de saillie; la ligne de la bouche va en remontant; le menton est pointu, et sans cette rondeur qui lui donne de la grâce; les boucles des cheveux sont disposées par petits anneaux, et ressemblent aux grains d'une grappe de raisin : voilà pourquoi les plus anciens poëtes grecs les ont comparées à une

(1) Schol. Aristoph. *Av. v.* 1106.

(2) Plin. *l. xviij, cap.* 3, *p.* 456.

Pline, à l'endroit cité, ainsi qu'au *liv.* 33, *ch.* 3, *sec.* 13, dit que le type de ces monnoies étoit un mouton (*pecus*), et que c'est là ce qui a fait donner à la monnoie le nom de *pecunia*. Varron (*de vita Pop. Rom. l.* 1.), et Plutarque (*in Poplic. oper. tom. I, p.* 103, et *Quæst. Rom. n. XLI, tom. II, p.* 274, *à la fin.*) nous apprennent que quelques monnoies avoient pour type un mouton, d'autres un bœuf, d'autres enfin un porc. C. F.

grappe (1). Pour achever de caractériser cette manière, il suffit de dire que les têtes de femmes se distinguent à peine de celles d'hommes (2). Aussi est-il arrivé qu'une pareille tête de femme de bronze, un peu plus grande que nature et conservée dans le cabinet d'Herculanum, a été regardée et décrite comme une tête d'homme. Cependant le revers de ces médailles peut passer pour élégant, tant pour le coin que pour le dessin de la figure. Mais il y a bien de la différence entre un dessin en petit et un dessin en grand, et l'on ne peut rien inférer de l'un en faveur de l'autre. Il étoit infiniment plus facile de bien dessiner une petite figure d'un pouce, que de bien exécuter une tête de la même grandeur (3). La forme de ces têtes tient donc du style égyp-

(1) Plutarch. *consol. Apoll. p.* 196, *l.* 24. Je n'ai point trouvé l'endroit où Plutarque dit cela. C. F.

(2) Comme Winkelmann lui-même a pris *liv. iv, ch.* 7, §. 50, pour une tête d'Apollon la tête de bronze qu'on voit dans la galerie du collège Romain, et qui me paroît, à moi, comme à bien d'autres, être plutôt une tête de femme. C. F.

(3) Celui qui sait bien faire une figure en petit, saura également bien la rendre en grand; puisque, dans l'un comme dans l'autre cas, c'est la même marche, ce sont les mêmes principes, les mêmes règles qu'il faut suivre. Mais, comme dans une figure en petit il y a plusieurs traits qui se perdent, et qu'on voit dans celles en grand, que dans celles-ci les proportions et les rapports doivent paroître dans un plus grand espace, que l'œil ne peut reduire sous un même point de vue; de là il arrive, à ce que je crois, que le même ouvrage est plus difficile à exécuter en grand qu'en petit. E. M. Les artistes donnent encore d'autres raisons de ce fait; et c'est pour ces raisons qu'on enseigne à dessiner et à modeller en grand, pour travailler après en petit. Jamais le contraire n'a lieu; autrement, il seroit vrai de dire qu'un bon peintre en miniature ou un ciseleur peut peindre ou sculpter en grand, ce qui n'est pas; tandis que celui qui sait travailler en grand, peut toujours mieux exécuter en petit. C. F. Cela étant ainsi, je ne pourrai jamais me persuader que la tête de Proserpine sur le côté droit des médailles rapportées, soit d'un style si grossier et si dur, par le défaut de science et d'art de la part du monétaire qui les a exécutées, et qui a si bien su faire les revers. Il est plus vraisemblable que cette tête a été faite d'après quelque figure très-ancienne de cette déesse qu'on honoroit à Siracuse. L'original aura été grossier et dur, et l'imitation s'en sera ressentie. On peut se servir de la même raison pour expliquer la différence, très-sensible quant au dessin, qu'il y a dans plusieurs médailles anciennes entre le côté droit et le revers. E. M.

tien

tien et du style étrusque, et confirme ce que j'ai cherché à établir dans les livres précédens, au sujet de la ressemblance qui se trouve entre les figures des Egyptiens, des Etrusques et des Grecs, dans les premiers tems de l'art.

§. 10. A l'égard des ouvrages de sculpture exécutés dans l'ancien style, je ne rapporterai que ceux que j'ai pu voir et examiner moi-même, ainsi que je l'ai presque toujours fait pour les autres productions de l'art. J'ai remarqué qu'il en est ordinairement du dessin d'une antique, comme du récit d'un fait : à mesure qu'il passe par différentes bouches, il éprouve toujours quelque altération.

§. 11. La Pallas de la villa Albani, que j'ai publiée avant sa restauration, dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1), me paroît être la plus ancienne statue de ce style. Le contour du visage et les formes des différentes parties y sont traités de façon que, si la figure étoit de basalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête de cette antique est parfaitement semblable aux têtes de femmes qui se trouvent sur les anciennes médailles grecques dont nous venons de parler : du reste, elle pourroit servir aussi à donner une idée du style étrusque. Le motif que les Romains ont eu d'enlever à la Grèce cette statue et d'autres du même âge, fut probablement le même que celui qui m'en fait faire mention, savoir, d'offrir des productions de l'art des tems les plus reculés de la Grèce, pour en avoir une suite complette depuis son origine jusqu'à sa perfection.

§. 12. Les amateurs de l'antiquité croient encore trouver l'ancien style dans un bas-relief du Capitole, que j'ai fait graver et placer à la tête du Traité préliminaire du dessin des anciens artistes, dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2). Ce bas-relief représente trois Bacchantes drapées et un Faune,

(1) *N.* 17.

(2) Voyez au commencement du *discours préliminaire.*

nu, avec l'inscription : ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ (1). On prétend que ce Callimaque est celui qui n'étoit jamais content de ce qu'il faisoit (2) ; et comme il avoit exécuté une danse de Lacédémoniennes (3), on croit reconnoitre cette danse dans notre bas-relief. L'inscription placée au bas me paroit suspecte : il est vrai qu'on ne peut guère la regarder comme moderne ; mais il se pourroit bien qu'elle eût été imitée et substituée d'après un ouvrage ancien ; ainsi que le nom de Lysippe a été ajouté à l'Hercule de Florence, qui est antique ; mais ni le nom ni la statue ne sauroient être de la main de ce statuaire, ainsi que je le ferai voir dans la suite. Un ouvrage grec du style de notre bas-relief devroit être beaucoup plus ancien, d'après les idées que nous avons des tems où l'art étoit florissant dans la Grèce, et Callimaque ne peut pas avoir vécu avant Phidias : ainsi, ceux qui le placent dans la soixantième olympiade (4), le font sans aucune raison et se trompent fort. D'ailleurs, si on lui donne cette ancienneté, il ne peut entrer de X dans la composition de son nom, cette lettre ayant été inventée beaucoup plus tard par Simonide (5). Le nom de Callimaque, suivant la forme des caractères grecs du tems, auroit été écrit de cette façon, KPLIMAK◊4, ou de celle-ci, ΚΑΛΛΙΜΑΚΗΟΣ (6), ainsi qu'on le voit dans une ancienne inscription d'Amyclée (7). Pausanias dit qu'il n'étoit pas de la force

(1) Fontanin. *Antiq. Hort. l. j, c. 6, p.* 116. Montfauc. *Ant. expl. t.* 1, *p.* 11, *pl.* 174.

(2) Fontan. *loco cit.* Lucatel. *Mus. Capit. p.* 36. Pline, *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 34, fait mention d'un artiste de ce nom, appellé Κακιζοτεχνος, *blameur de ses propres ouvrages*, à cause qu'il n'étoit jamais content de ses productions.

(3) Plin. *l. xxxiv, c.* 19.

(4) Felibien. *Hist. des Archit. p.* 22. Felibien dit, peu après la LXe olympiade. *C. F.*

(5) Mar Victorin. *Art. Gram. l. j, p.* 1459. Cette lettre X fut inventée par Simonide, dans l'olympiade LXII, et ne fut employée publiquement que dans l'olympiade XCIV. *Voyez l. vj, c.* 1, §. 21.

(6) Conf. Reinold. *Hist Litt. Græc. et Lat. p.* 9.

(7) *Nouveau Traité de Diplomatique, t. j, p.* 616. J'ai rapporté ce mot dans la forme qu'il a dans l'ouvrage cité de Maurini, bien différemment de celle dans laquelle Winkelmann le rapporte ici, et dans son traité préliminaire à la tête de son *Explication de Monum. de l'antiquité, etc. C. F.*

des grands artistes de la Grèce; il faut par conséquent qu'il ait vécu à une époque où il auroit eu la possibilité de les égaler. Un statuaire de ce même nom, que Pausanias dit avoir été le même, est le premier qui ait travaillé avec le trépan pour percer le marbre (1). Cependant il faut que l'auteur du Laocoon, que nous placerons dans le plus beau siècle de l'art, se soit servi de cet instrument pour traiter les cheveux et pour fouiller la draperie de cette figure. On prétend de plus que Callimaque le sculpteur, a été l'inventeur du chapiteau corinthien (2); et l'on sait que Scopas, fameux statuaire, bâtit un temple décoré de colonnes de l'ordre corinthien dans la quatre-vingt-seizième olympiade (3) : d'où il résulteroit que Callimaque auroit vécu du tems des plus grands artistes de la Grèce (4), et avant l'auteur de la fameuse Niobé, qui est probablement Scopas, comme nous le verrons dans la suite, et qui a fleuri avec l'artiste auquel nous devons le Laocoon. Mais cette époque ne s'accorde pas avec celle qui résulte de l'ordre dans lequel Pline range les artistes. J'ajouterai encore que ce bas-relief a été trouvé à Horta, canton habité jadis par les Etrusques; cette circonstance nous autoriseroit aussi à croire ce morceau de fabrique étrusque, dont il porte

(1) Pausan. *l. j, p.* 68, *l.* 25. Pausanias dit qu'il étoit inférieur en mérite aux grands artistes, mais qu'il ne le cédoit à personne en facilité de travail, et voilà ce que disent aussi Vitruve et Pline.

(2) Vitruv. *l. iv, c.* 1.

(3) Pausanias, *l. viij, p.* 693, *l.* 19.

(4) Si Callimaque eut vécu dans des tems aussi reculés que quelques personnes le prétendent, il auroit pu arriver que son nom eut été écrit avec un X; mais comme on ne voit pas cette lettre dans cette très-ancienne inscription citée, monument qui a près de trois mille ans d'antiquité, ainsi qu'il a déja été dit note 4, page 5; le nom de Callimaque doit avoir été écrit comme l'a fait Winkelmann. On trouve cependant la même lettre X dans trois autres inscriptions antérieures pour les moins de sept siècles à l'époque susdite; inscriptions découvertes par l'abbé Fourmont, et publiées dans l'*Histoire de l'académie royale des inscriptions de Paris, tom. xvj, p.* 101 *et suiv. E. M.*

Ceci confirme l'opinion de ceux qui, comme Pline (*l. vij, c.* 56, *sect.* 57.), prétendent que cette lettre a été introduite par Palamède, dès le tems de la guerre de Troye. *C. F.*

tous les caractères (1). Si la ressemblance du plus ancien style grec avec celui des Etrusques est si grande, qu'on a pu prendre ce bas-relief pour un ouvrage grec, faudroit-il s'étonner de ce qu'on ait regardé comme étrusques quelques vases peints, dont il est parlé au livre III de cette Histoire, si leur inscription grecque n'indiquoit pas le contraire (2).

§. 13 Nous pourrions donner des indices plus frappans de l'ancien style, s'il nous étoit parvenu un plus grand nombre d'ouvrages en marbre, et sur-tout plus de bas-reliefs : ces productions de l'art nous feroient connoître la manière dont on groupoit les figures, et comment on exprimoit les passions (3). Cependant, si on examine la force avec laquelle les différentes parties sont prononcées dans les petites figures, et quelles sont leurs attitudes sur les médailles ; et si l'on veut, par analogie, juger des figures plus grandes de l'époque dont nous parlons, on en pourra conclure que les artistes de l'ancien style auront donné à leurs figures des mouvemens et des attitudes forcés ; imitant en cela les personnages des tems héroiques, qui suivoient l'impulsion de

(1) Fontanini dit, *à l'endroit cité*, qu'il étoit placé dans la ville de Nuzzi ; il peut avoir été transporté de là dans ces derniers siècles ou dans des tems plus anciens. S'il étoit prouvé que ce fut un ouvrage étrusque, seroit-il probable que les artistes de cette nation eussent voulu l'attribuer à des artistes grecs? Les raisons qu'allègue Winkelmann ne prouvent pas grand chose ; ainsi, en réfléchissant à ce qui résulte de la comparaison de ce monument en marbre avec celui dont parle Pline ; en observant que le tems ne l'a pas peu dégradé, en se rappellant enfin qu'il est impossible de fixer avec exactitude le tems où Callimaque a vécu ; il me paroit assez probable que cet ouvrage est de lui, comme le pense aussi Foggini, *Mus. Capit. t. IV, pl.* 43, qui l'a fait représenter en cet endroit, ou du moins que c'est une copie antique. *C. F.*

(2) Voyez *t. I, l. iij, ch.* 3, §. 15.

(3) Une tête de philosophe de marbre, trouvée dans les fouilles de Tivoli, où étoit la maison de campagne des Pisons, et actuellement dans le cabinet de M. le chevalier d'Azara, mérite toute l'attention des connoisseurs. M. d'Azara croit y reconnoître Phérecide. Elle est faite, sans doute, dans le plus ancien style. Nous en donnons la gravure à la fin de ce chapitre, et nous en parlerons de nouveau dans l'explication des planches, à la fin de ce volume. *C. F.*

la nature, et qui se montroient tels qu'ils étoient; c'est ce dont on ne peut même pas douter quand on compare les premiers ouvrages des Grecs avec ceux des Etrusques, auxquels ils ressemblent.

§. 14. Quant à l'exécution, il est à remarquer que les artistes surent mettre le *fini* à leurs ouvrages, avant de savoir leur donner la beauté : nous en avons un exemple dans la Pallas de la villa Albani, déja citée plusieurs fois, et qui, à la forme de visage la plus commune et la plus vile, joint la draperie la plus soignée. C'est là vraisemblablement ce que Cicéron fait entendre, lorsqu'il dit qu'on voyoit dans l'île de Malte des figures de la Victoire, exécutées en ivoire, qui, quoique très-anciennes, étoient travaillées avec beaucoup d'art (1). On peut dire à cet égard ce qu'Aristote a dit de la Tragédie, savoir, que la justesse dans les expressions et la beauté de l'élocution, ont précédé de long-tems l'ordonnance et l'exposition du sujet; en effet, l'arrangement des mots et le talent de bien s'exprimer sont, dans ce dernier cas, ce que sont dans l'autre le mécanisme de l'art et l'adresse à travailler le marbre. A la renaissance de l'art, dans les tems modernes, les tableaux peints par les prédécesseurs des grands maîtres, qui l'ont ensuite illustré, nous offrent une ample matière à faire les mêmes remarques. Les ouvrages de ces premiers artistes, éloignés du vrai beau, sont finis avec une patience incroyable; tandis que leurs successeurs, les Michel-Ange et les Raphaël, ont suivi le précepte que Roscomon donne aux poëtes : *Composez avec feu; rédigez de sang froid* (2). Cette ressemblance d'exécution par rapport au *fini*, avant la connoissance du beau, paroît singulièrement dans la fabrique des différens tombeaux élevés par Sansovino (3), et par les autres sculpteurs du commencement du seizième siècle : les figures de ces monumens sont toutes très-

(1) Cic. *Verr.* 4, *c.* 46.

(2) *To write with fury, but correct with flegme*, Roscomon's *Essay on Poetry*.

(3) Dans l'église de Ste-Marie du Peuple, à Rome. *C. F.*

médiocres, mais les ornemens dont ils sont décorés, sont tellement finis, qu'ils pourroient servir de modèle à nos artistes, et être jugés comparables aux travaux des anciens dans ce genre.

§. 15. Voici en peu de mots les caractères de l'ancien style : le dessin en étoit expressif, mais dur, fier et sans grace ; enfin, la force de l'expression y altéroit la beauté de l'ensemble. Toutefois, comme l'art de ces tems reculés n'étoit consacré qu'aux dieux et aux héros, dont l'éloge, comme dit Horace, est trop élevé pour les doux accords de la lyre, il est à croire que cette dureté même a contribué à donner aux figures de la grandeur et de la majesté. L'art étoit austère comme la justice de ces tems, qui punissoit de mort le moindre délit (1). Cependant il y avoit des gradations, puisque nous comprenons par l'ancien style la plus longue époque de l'art chez les Grecs, de sorte que les derniers ouvrages de ce style ont dû être très-différens des premiers.

§. 16. On pourroit croire que ce style se conserva jusqu'au tems où l'art fleurit dans la Grèce, si ce qu'Athénée dit de Stésichore (2), ne souffroit aucune contradiction. Il nous apprend que ce poëte fut le premier qui dans ses vers dépeignit Hercule avec une peau de lion, et armé d'un arc et d'une massue. Cependant plusieurs pierres gravées, qui portent les caractères de ce premier style, nous offrent Hercule avec les mêmes armes. Or, Stésichore fut contemporain de Simonide, et vécut dans la soixante-douzième olympiade (3), c'est-à-dire, vers le tems que Xerxès marcha contre les Grecs ; et Phidias, qui porta l'art à son plus haut période, fleurit dans la quatre-vingt-troisième olympiade (4) ; ainsi ces pierres doivent avoir été gravées peu avant cette olympiade, ou certainement après la soixante-douzième. Mais Strabon fait remonter beaucoup plus haut l'époque de ces attributs donnés à

(1) Thucyd. *l. iij*, *p.* 98, *l.* 34.

(2) Deipn. *l. xij*, *p.* 512, *E. Conf. Descr. des Pier. grav. du cab. de Stosch*, *sec. cl. n.* 1718.

(3) Bentley's *Diss. upon Phalar*, *p.* 36.

(4) Pline, *l. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19, ou lxxxiv, selon la leçon de Hardouin. *C. F.*

Hercule (1). Il en donne l'invention à Pisandre, que quelques-uns font contemporain d'Eumolpe, et que d'autres placent dans la trente-troisième olympiade. Au rapport du même Strabon, les anciennes figures d'Hercule n'avoient ni massue ni arc. Cependant on ne sauroit apporter trop de précaution pour juger de l'âge des monumens de l'antiquité. Une figure qui paroît être étrusque, ou du premier style de l'art grec, ne l'est pas toujours. Elle peut être une imitation faite par des artistes postérieurs, pour avoir des modèles des ouvrages anciens (2), ou pour copier les simulacres du plus ancien style des divinités, afin d'inspirer par là plus de respect. Car, de même que la rudesse dans l'arrangement et le son des mots, suivant un ancien (3), donne de l'énergie au discours, de même la dureté et la sévérité de l'ancien style produisent un effet semblable dans les ouvrages de l'art. Ce que nous disons ici du caractère de l'ancienne manière, concerne non-seulement le nu des figures, mais aussi leur draperie, ainsi que la disposition des cheveux et de la barbe.

§. 17. Pour venir à l'appui de ces assertions, je citerai les deux bas-reliefs tout-à-fait semblables de la villa Albani, dont nous donnons la gravure à la fin du livre IV, chapitre 7. Nous y trouvons toutes les figures des divinités drapées et ajustées dans le goût des figures étrusques. Cependant, comme l'ordre corinthien du temple et les courses des chars représentées sur les frises, indiquent un travail grec, on pourroit prendre cet ouvrage, à cause de la draperie des figures, pour une production de l'ancien style grec, tenant du style étrusque. Mais nous trouvons le contraire dans l'ordre des colonnes du temple, lequel, au rapport de Vitruve, a été inventé beaucoup plus tard : par conséquent il faut croire que ce monument offre une imitation de l'ancien style grec. On ne peut y chercher un travail étrusque, puisque nous

(1) Geogr. *l. xv, p.* 688. *C.*

(2) *Excerpt. ex Nic. Damasc. p.* 514, *v.* τελχινες.

(3) Demetr. Phal. *De elocut. p.* 26, *l.* 19.

savons que les temples des Etrusques différoient en général de ceux des Grecs, en ce que ces premiers n'avoient point de frises; et que les modillons ou mutules du plafond avoient une grande saillie, tant sur les colonnes du portail, que sur les murs de la nef; de sorte que cette partie saillante des modillons portoit la dimension de la quatrième partie de la hauteur des colonnes. On suivoit cette méthode pour garantir le peuple de la pluie, parce que le péristyle ne régnoit pas autour de la nef (1). Par cette remarque, j'explique en même-tems un passage de Vitruve, que personne n'avoit encore entendu (2).

§. 18. Cette imitation est encore plus sensible sur une figure en bas-relief de Jupiter, avec une barbe plus longue qu'à l'ordinaire et des cheveux qui tombent sur le devant des épaules. Ce Jupiter, quoique ajusté à la manière des figures les plus anciennes, est un ouvrage des Romains, du tems des empereurs, ainsi que le prouve l'inscription IOVI EXSVPERANTISSIMO, publiée par Spon sans la figure (3). Il paroît qu'on s'est proposé pour but, en représentant Jupiter sous cette forme antique, d'exciter plus de respect

(1) On ne peut pas dire que les Etrusques n'avoient pas de péristyle qui regnât autour des temples et de la nef; puisqu'au contraire, c'est d'eux qu'en est venu l'invention, comme l'a démontré fort au long le père Paoli, que nous avons déja souvent cité, dans la troisième de ses dissertations sur Pestum. *C. F.*

(2) Vitruv. *l. iv*, *c.* 7, *p.* 160. *Supra trabes et supra parietes trajecturæ mutulorum, quartâ parte altitudinis columnæ projiciantur.*

L'auteur confond ici les usages des anciens. Les Etrusques se servirent dès les tems les plus reculés, d'une grande saillie qui dépassoit le mur, et sous laquelle on étoit à couvert. C'est à cette saillie que les colonnes doivent leur origine; on les plaça de cette manière pour soutenir ce que ces saillies avoient de trop grand; et de là vinrent les portiques. Ces portiques avoient une gouttière qui dépassoit le toit de la quatrième partie de la hauteur de ces colonnes, comme le dit Vitruve; mais cette quatrième partie n'étoit pas excessivement grande, puisqu'elle n'excédoit pas le diamètre des colonnes. Voyez le père Paoli à l'endroit cité, où il explique d'une manière neuve tout ce chapitre de Vitruve, qu'on n'avoit pas entendu jusques ici, et que quelques personnes s'étoient avisées de corriger mal à propos. *C. F.*

(3) *Misc. ant. p.* 71. *Conf. Descr. des pier. grav. du cab. de Stosch, cl. II, n.* 79.

respect pour ce dieu, et de lui donner, en quelque sorte, une existence plus reculée.

§. 19. C'est suivant ce style, le plus antique, qu'est ajustée la déesse de l'Espérance dans une figurine de la villa Ludovisi, qui peut dater du second siècle des empereurs, si l'on en juge par l'inscription romaine qu'on voit sur le socle de cette figure (1). C'est de même que j'ai trouvé figurée l'Espérance sur les médailles impériales que j'ai vues soit en original, soit en copie; et pour ne citer qu'un exemple, je dirai que le même goût règne dans tout l'ajustement de cette déesse, sur une médaille de l'empereur Philippe l'ancien (2). On peut expliquer cet usage par les portraits drapés dans le goût de ceux de Van Dyck, ajustement infiniment plus avantageux, pour l'artiste et pour la personne peinte, que les habits étroits et sans plis, actuellement en usage. Je me souviens aussi qu'on a rapporté aux tems les plus reculés deux Victoires grandes comme nature, conservées à Sans-Souci, parce qu'elles posent sur les doigts des pieds qui sont joints; on leur a assigné cette ancienneté à cause que la position (qui est celle de voler) a paru forcée à ceux qui n'en ont pas pénétré la signification. Mais ce qui nous prouve qu'on a eu tort, c'est le nom romain gravé sur une bande qui passe en croix sur la poitrine et sur le dos de ces figures. On prétend que ces bandes servoient à attacher les aîles qui, sans doute, étoient de bronze.

§. 20. Il en est de même des prétendues têtes de Platon, qui ne sont autre chose que des Hermès faits à l'imitation des pierres sur lesquelles on plaça les premières têtes qu'on fit; mais ces Hermès, étoient rendus avec plus ou moins d'art, selon leur différent dégré

(1) Sur ce socle on lit l'inscription suivante, que j'ai publiée pour la première fois dans ma *Description des Pierres gravées du cabinet de Stosch, seconde classe, section XVII, num.* 1852.

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET. NONINA. FAVSTINA SPEM. RES TITVERVNT.

(2) Pedrusi *I. Ces. in metallo, tom. vj, pl.* 6, *n.* 5, 6 *et* 8. Le dessin en est incorrect. *C. F.*

d'antiquité. Pendant mon séjour à Rome, le plus beau de tous ces Hermès passa en Sicile, et il se trouve aujourd'hui au cabinet du collège des ci-devant jésuites de Palerme. Parmi ceux qui sont encore à Rome, on peut mettre au premier rang le prétendu Platon du palais dit la Farnesine. Du reste, la tête de cette antique ressemble parfaitement à celle d'une statue d'homme drapée, de la hauteur de neuf palmes (1), découverte aux environs de Frascati dans le printems de 1761, avec les quatre Caryatides que j'ai déja citées. La tunique de cette statue est d'une étoffe légère, comme l'indique la quantité de ses petits plis; par dessus ce vêtement il y a un manteau qui, passant sous le bras droit, couvre l'épaule gauche, de façon que le bras gauche, appuyé sur la hanche, en est aussi couvert. Sur la bordure de la partie du manteau jetée par dessus l'épaule, on lit le mot CAPΔΑΝΑΠΑΛΛΟC (2). Quant à cette figure singulière, que j'ai publiée et expliquée dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (3), je me contenterai de faire encore les observations suivantes. Cette statue, quoique l'inscription porte le nom de Sardanapale, ne peut être celle de ce fameux roi d'Assyrie, qui n'avoit point de barbe, puisqu'il se faisoit raser tous les jours. Après qu'on eut été longtems indécis à Rome au sujet du personnage que cette figure représente, j'ai trouvé enfin que l'histoire parle de deux rois d'Assyrie qui portèrent ce nom, et que le premier fut un prince sage: delà j'ai donné, comme une conjecture probable, que cette statue

(1) Actuellement dans le cabinet clémentin. M. Cavaceppi, qui, le premier, a possédé cette statue, en donna une figure un peu mieux dessinée et mieux gravée dans son *Raccolta di ant. statue, etc. tom. III, pl.* 27; et dans la *pl.* 28, il donne la figure des Cariatides, qui lui appartenoient aussi avant qu'elles eussent été transportées à la villa Albani, comme nous l'avons dit dans le tome précédent, *p.* 510, *note* 5. *C. F.*

(2) Le Λ se trouve double dans ce mot comme dans celui de ΠΟΛΛΙΣ, au lieu de ΠΟΛΙΣ, sur une médaille de bronze de la ville de Magnésie. Le nom de la déesse Cybèle est écrite Κύβελλα, au lieu de Κύβελις, de même que *Petilia*, ville de Lucanie, est écrit pareillement *Petilla*.

(3) *Explic. de Monum. de l'antiquit. part. II, ch.* 1. Voyez la planche III à la fin de ce volume.

nous offroit l'image du premier roi de ce nom. Cependant une figure d'homme en habits de femme ne nous autorise pas à soutenir qu'elle représente le voluptueux Sardanapale (1), puisque nous savons que le philosophe Aristippe mettoit des habits de femme, ou du moins qu'il s'habilloit indifféremment de l'une ou de l'autre façon (2).

§. 21. La même configuration fut donnée aux têtes de Bacchus Indien, ou de Bacchus *Liber Pater*, de manière néanmoins que la grandeur des formes y imprimant le caractère de la divinité, on la distingue aisément des têtes ordinaires des Hermès. Une de ces figures de Bacchus se voit au palais Farnèse, mais celle qui se trouve chez le sculpteur Cavaceppi lui est infiniment supérieure. On trouve l'imitation d'un style plus ancien encore dans la statue de femme en marbre noirâtre du cabinet du Capitole, deux fois grande comme nature, et découverte à la maison de campagne d'Adrien; car elle est débout, les bras pendans et fortement serrés contre le corps, ainsi que Pausanias nous décrit la statue d'Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques en la cinquante-quatrième olympiade (3). Mais le travail de cette statue prouve qu'elle ne remonte pas à une si haute antiquité; ce qu'il seroit facile de faire sentir, si la tête en étoit antique, comme l'avance faussement Bottari dans son *Museum Capitolinum* (4), où il s'arrête long-tems à la forme de cette tête. Le fait est qu'elle est moderne et idéale, de manière pourtant que l'artiste qui l'a restaurée s'est appliqué à conserver de la conformité entre les grosses boucles de la tête et celles qui étoient sur les épaules. Après la restauration de cette statue, on trouva sa véritable tête

(1) Cette statue a quelque ressemblance avec la prétendue figure de Trimalcion, dont on a parlé *tom. I, l. iv, ch. 2*, §. 36. *C. F.*

(2) Sext, Empir. *Pyrrh. hyp. l. j. p.* 31. *B.* Il dit qu'il regardoit comme une chose indifférente, que l'homme fut habillé comme une femme, et (*liv. 5, ch. 24*) qu'il reçut un habillement de femme que lui avoit envoyé Denis de Sicile. Voyez aussi ci-dessus *tom. I, p.* 548, *n.* 3. *C. F.*

(3) *Lib. viij, c.* 40, *p.* 682. Voyez t. I, l. j, ch. 1, §. 13.

(4) Tom. III, pl. 81.

dans la même maison de campagne. Elle est sans doute dans la collection des antiques du cardinal de Polignac, qui en fit l'acquisition lorsqu'elle fut découverte (1).

Préparation au style sublime.

§. 22. Cependant les caractères de l'ancien style étoient une préparation au style sublime, auquel ils conduisoient par la justesse du dessin et la force de l'expression; car ce premier style, malgré sa dureté, étoit exact dans les contours, et remarquable par cette sûreté de science qui faisoit accuser toutes les parties. En suivant le même chemin, l'art, dans les tems modernes, seroit parvenu sans doute à sa perfection, si les sculpteurs n'eussent pas quitté trop tôt la route que leur avoit tracée Michel-Ange, par des contours ressentis et par une indication énergique de toutes les parties. Comme dans l'étude de la musique et des langues, il est essentiel d'articuler fortement et les tons et les mots, pour parvenir à la pureté de l'harmonie et à la netteté de la prononciation; de même, dans la pratique du dessin, ce n'est pas par des traits déliés et légèrement indiqués, mais par des contours

(1) Elle est actuellement dans le cabinet du roi de Prusse. Ce que nous avons dit, page 4, à l'égard des médailles, dont le côté droit semble indiquer un autre style que n'indique le revers, peut être appliqué aux bas-reliefs et aux autres ouvrages, sur lesquels sont représentés des dieux ou des héros, où l'on trouve un style plus moderne, confondu avec un plus ancien. Le premier de ces styles étoit de l'invention de l'artiste, et c'est d'après celui-là qu'on doit par conséquent juger non-seulement de son habilité, mais encore du tems où il a fait son ouvrage. L'autre style, qui lui donne l'air de l'antiquité, tient à l'imitation; et comme l'artiste n'a pas été libre dans la manière de le faire, on ne peut par cette partie ni juger de son habilité, ni déterminer le tems dans lequel il a travaillé. Si la figure du dieu ou du héros qu'il avoit à représenter, étoit faite d'après un modèle du style ancien et dur, il devoit s'ensuivre que la copie avoit le même caractère que l'original. La même chose auroit lieu aujourd'hui, si quelque habile peintre se voyoit obligé de copier une figure grossière des bas tems de l'art. De telles copies et de telles imitations n'ont pas été rares chez les anciens, comme la parfaite ressemblance qu'on remarque dans des ouvrages de ce genre, qui sont parvenus jusqu'à nous malgré l'injure des tems, en sont une preuve sans replique. *E. M.* Parmi plusieurs autres, on peut citer le bas-relief de la villa Albani dont Winkelmann a parlé ci-dessus §. 17, p. 15. Il y en a trois de ce genre dans la même villa. *C. F.*)

mâles et décidés, quoiqu'un peu durs, qu'on parvient à la vérité et à la beauté des formes. Tandis que l'art marchoit à grands pas vers la perfection, la tragédie s'élevoit à la même hauteur par la force de la diction et par le grand sens de l'expression. Ce fut en employant ce style qu'Euripide donna à ses personnages cette sublimité d'expression, et à la vraisemblance l'effet de la vérité. Toutes les productions de l'esprit respiroient la poésie; l'éloquence même n'en étoit point exempte, ainsi que le prouvent les ouvrages de l'orateur Gorgias (1).

§. 23. Je ne puis terminer ces observations sur l'ancien style, sans faire remarquer l'ignorance d'un artiste qui, comme du Fresnoy, ne devint auteur, que parce qu'il ne pouvoit devenir bon peintre. Il assure qu'on doit donner le nom d'antique à tous les monumens connus depuis Alexandre le Grand, jusques à l'empereur Phocas (2). Mais il se trompe aussi bien en fixant le commencement de cette époque qu'en en déterminant la fin. On peut juger par ce que nous avons dit et par ce qu'il nous reste à dire, qu'il existe des ouvrages antérieurs à Alexandre, et que l'âge de l'art finit avant Constantin. C'est aussi une erreur de croire avec Montfaucon (3), qu'il ne s'est conservé d'autres ouvrages des sculpteurs grecs que ceux du tems où Rome s'enrichit des dépouilles de la Grèce.

§. 24. Le flambeau de la liberté ayant éclairé la Grèce, l'art y acquit plus de hardiesse et de sublimité, car l'ancien style étoit fondé sur un système qui consistoit à suivre des règles empruntées de la nature; mais les artistes ayant ensuite abandonné ces règles, s'adonnèrent à l'idéal, s'écartèrent de la vérité des formes, et travaillèrent plus d'après le système adopté, que d'après la Style sublime.

(1) Arist. *Rhet. l. iij, c.* 1. Voyez ci-après *l. vj, ch.* 1, §. 21.

(2) De Piles, *Remarques sur l'art de la Peinture de Dufresnoy, p.* 105.

(3) *Ant, expliq. t. iij, part.* 2, *p.* 6, §. 5. Il dit qu'il existe peu de monumens de cette espèce, en comparaison de la quantité de ceux qui ont été faits dans la suite. *C. F.*

nature qu'ils n'auroient jamais dû perdre de vue. L'art s'étoit, pour ainsi dire, formé une nature particulière.

Caractères du style sublime.

§. 25. Les réformateurs de l'art s'élevèrent contre ce système arbitraire, et s'approchèrent de la vérité de la nature. Elle leur enseigna à changer la dureté en morbidesse, à passer des parties trop prononcées et trop tranchantes d'une figure, à des contours plus libres et plus coulans; à adoucir et à modérer les attitudes forcées et les actions violentes; enfin, à montrer moins de force et de science, et à repandre plus de beauté et de grandeur. Phidias, Polyclète, Scopas, Alcamène, Myron et d'autres maîtres, se rendirent célèbres par cette réforme de l'art. Leur style mérite le nom de grand, parce que le principal objet de ces artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec le grandiose (1). Il faut bien distinguer la dureté, de l'austérité, pour ne pas confondre deux choses tout-à-fait différentes; par exemple, il ne faut pas prendre pour un reste de dureté et de sécheresse de l'ancien style, cette indication marquée et tranchante des sourcils, qu'on trouve constamment dans les figures de la haute beauté. Ce caractère ressenti du dessin, est fondé sur les idées du beau, comme nous l'avons déja remarqué.

§. 26. Il est pourtant probable, et nous pouvons l'inférer de quelques passages des anciens auteurs, que le dessin du style sublime conserva quelques caractères de la précédente manière, telles que les lignes droites, et que les contours se traitoient par méplats, ce qui paroît indiqué par le terme de style carré ou

(1) Tel est exactement le jugement qu'en porte Demetrius de Phalère (*De elocut.* §. 14.), lorsqu'il compare les deux styles différens de l'élocution aux deux styles de l'art : savoir, au style ancien, c'est-à-dire, celui de Phidias; le premier genre d'élocution étoit sec, dur et mesquin; le second montroit du travail joint à un grand faire. *Unde et edolatum habet quiddam superior locutio, et leve. Quemadmodum et veterum simulacra, quorum ars videbatur contractio, et tenuitas* (ἡ συστολὴ καὶ ἰσχνότης) : *eorum vero, qui secuti sunt, locutio Phidiæ operibus jam similis est, habens quiddam et amplum et exquisitum simul* (τὸ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβὲς ἅμα.) *C. F.*

angulaire (1). Car comme ces maîtres, tels que Polyclète, avoient fixé les proportions, et par conséquent les mesures et les dimensions de toutes les parties du corps, ils auront vraisemblablement sacrifié un dégré de la beauté des formes, à cette grande correction du dessin. Ainsi leurs figures dénotoient de la grandeur, mais cette grandeur apparemment manifestoit une certaine dureté, en comparaison des contours oudoyans et des formes moëlleuses des successeurs de ces grands maîtres. Il paroît que c'est là cette dureté qu'on reprochoit à Callon et à Hégias, à Canachus et à Calamis (2), et même à Myron (3). Cependant, parmi ces statuaires Canachus étoit postérieur à Phidas : cet artiste, disciple de Polyclète, fleurit dans la quatre-vingt-quinzième olympiade (4). Je me propose de hasarder dans la suite, une conjecture sur deux Canéphores en terre cuite, que je soupçonne être des copies de deux célèbres Canéphores de Polyclète. Pour peu qu'on trouve

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 2. Je pense que M. Falconet (*notes sur le 34e livre de Pline*), qu'on cite ici (num. 9. *OEuvres tom. III, p.* 116 *et suiv.*), avoit raison de dire que Winkelmann a mal entendu et mal appliqué aux contours en lignes droites le mot *carré*, dont se sert Varron chez Pline *à l'endroit cité* (et non *angulaire*), en parlant des statues de Polyclète; puisque Pline, dans le §. 6, repète exactement le même sentiment, en parlant de la *stature*, ou des proportions des statues des anciens, qui leur donnoient une grosse taille ainsi que nous, ou, pour mieux dire, mal faite, tels que les hommes l'ont naturellement. C'est à ce défaut qu'a remedié Lysippe, quand il les a fait plus sveltes et plus grêles. *Statuariæ arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo, quam antiqui; corpora graciliora, siccioraque, per quæ proceritas signorum major videtur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova, intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando : vulgoque dicebat, ab illis factos, quales essent, homines : a se, quales viderentur esse.* Suetone se sert également du mot *quadrata* (*carré*) dans le même sens, lorsque parlant de la stature de Vespasien, dans sa vie, *c.* 20, il dit : *Statura fuit quadrata, compactis, firmisque membris.* Corneille Celse (*De med. l.* 2, *c.* 1.), en décrivant la meilleure constitution du corps, s'exprime ainsi : *Corpus habilissimum quadratum est, neque gracile, neque obesum. C. F.*

(2) Quint. *Inst. Orat. l. xij, c.* 10, *p.* 1087.

(3) Plin. *l. xxxiv, c.* 19.

(4) Pausan. *l. vj, p.* 483, *l.* 24. Voyez ci-après au *liv. vj, ch.* 2, §. 37 *et suiv. C. F.*

de fondement à ma conjecture sur ces bas-reliefs, elle pourra donner une idée plus nette des caractères de ce style, mêlé à un reste de dureté de la manière précédente, que tous nos raisonnemens et toutes les autres indications.

§. 27. Quant aux reproches de dureté dans le dessin, faits aux statuaires de cette époque, il ne seroit pas difficile de prouver, que les auteurs anciens ont très-souvent jugé de l'art comme les modernes. La hardiesse et la correction du dessin, jointes à la dignité imposante des figures de Raphaël, ont paru dures et roides à quelques écrivains, en comparaison de la morbidesse des chairs, de la grace des contours et de la rondeur des formes du Corrège. Tel est le jugement de Malvasia, écrivain plus insipide encore que partial, qui a écrit les vies des peintres de l'école de Bologne. C'est ainsi que des esprits superficiels trouvent de la dureté et de la négligence dans le nombre et la simplicité d'Homère, dans l'antique majesté et la noble facilité de Lucrèce et de Catule, en comparaison de l'éclat et de la délicatesse de Virgile, de la douceur et des graces d'Ovide. Cependant, si l'on s'en rapporte au jugement de Lucien sur l'art, la statue de l'Amazone Sosandra, ouvrage de Calamis, étoit une des quatre principales figures de femmes quant à l'expression de la beauté. Pour donner une idée de cette belle statue, il ne se contente pas de décrire son habillement, il fait valoir aussi son air modeste et son sourire délicat et fin (1). Quoiqu'il en soit, ni le style des artistes, ni celui des écrivains n'a jamais pu être généralement le même à la même époque. S'il ne nous étoit parvenu que le seul Thucydide de tous les auteurs de son tems, il est à croire que sa concision poussée jusqu'à l'obscurité dans les discours qu'il a insérés dans son histoire, nous feroit tirer la fausse conséquence, qu'il en étoit ainsi de la diction de Platon, de Lysias et de Xénophon, dont les paroles coulent comme l'onde pure d'un ruisseau qui suit doucement sa pente.

(1) Lucian. *Imag. p.* 464.

§. 28.

§. 28. Les monumens les plus considérables, et l'on peut dire les seuls qu'il y ait à Rome du tems du style sublime, sont, autant que j'en peux juger, la Pallas de la villa Albani que j'ai déja citée bien des fois (1); statue qu'il ne faut pas confondre avec la Pallas du premier style que j'ai citée pareillement (2); et puis la Niobé avec ses filles à la villa Médicis (3). La Pallas est digne des grands statuaires de cette époque, et le jugement que nous en portons peut être d'autant plus juste, que nous en possédons la tête dans toute sa beauté primitive : elle est d'une si belle conservation qu'elle n'a pas éprouvé la moindre altération, et elle est aussi pure, aussi brillante que si elle sortoit des mains de l'ouvrier. La tête de cette figure, indépendamment de la haute beauté dont elle porte l'empreinte, a les caractères que nous avons assignés à ce style, et décèle une sorte de dureté plus aisée à sentir qu'à décrire. On désireroit dans sa physionomie une certaine grace, qu'on auroit pu lui donner par un trait plus arrondi et plus moëlleux; et c'est sans doute là cette grace que Praxitèle, dans l'âge suivant de l'art, sut imprimer à ses figures, comme nous le dirons ci-après. Niobé et ses filles doivent être regardées comme des monumens incontestables du style sublime (4). Mais les figures de ce fameux groupe ne portent pas la marque distinctive de ce style, cette dureté apparente qui caractérise la Pallas antique, et qui fixe son âge. Les principaux traits qui leur sont assignés et qui dénotent le style sublime, sont d'abord cette notion, pour ainsi dire, increéе de la beauté; ensuite cette noble simplicité, tant dans les airs de tête, que dans les contours, dans la draperie et dans l'exécution. Cette beauté est comme une idée qui naitroit, sans le concours des sens, dans un esprit supérieur, dans une heureuse imagination qui auroit la force de s'élancer intuitivement

Monumens du style sublime conservés à Rome.

(1) Planche xiv, tom. 1.

(2) *Expl. de Monum. de l'antiquité*, num. 17.

(3) Actuellement dans le cinquième cabinet de la galerie du grand duc à Florence. *C. F.*

(4) Voyez ci-après *liv. vj, ch.* 2. §. 21 et 22. *C. F.*

jusques à la contemplation de la beauté divine; elle brille par une si grande simplicité de formes et de contours, que loin de paroître avoir coûté quelque effort à l'artiste, elle semble avoir été conçue comme une pensée et produite par un souffle. C'est ainsi que la main facile du grand Raphaël, prompte à exécuter les conceptions de son esprit, formoit d'un seul trait le plus beau contour d'une tête de vierge, et le fixoit de manière qu'il n'y avoit rien à corriger pour l'exécution.

Le beau style.

§. 29. Il n'est guère possible de parvenir à une connoissance plus exacte du style sublime, ni à une détermination plus précise de ses caractères, après la perte des ouvrages de ces grands réformateurs de l'art. Sur cet article nous ressemblons à ceux qui, en voyant une tête antique toute rongée par le tems, reconnoissent le personnage qu'elle représente (sans qu'ils puissent deméler le travail), comme un homme qu'on reconnoit de loin, sans pouvoir en distinguer les traits. Mais on peut parler avec plus d'assurance du style des successeurs de ces habiles maîtres, style que j'appelle le beau. Il est certain que quelques-unes des plus belles figures de l'antiquité ont été faites à l'époque où fleurit ce style; et plusieurs autres, auxquelles on ne peut pas assigner la même date, en sont au moins des imitations. Le beau style de l'art commença par Praxitèle, et acquit son plus grand lustre sous Lysippe et Apelle : nous en rapporterons les preuves ci-après (1). Par conséquent le beau style date de quelque tems avant Alexandre, et du règne de ce prince, ainsi que de ses premiers successeurs.

§. 30. Le caractère principal qui distingue le beau style du précédent, c'est la grace. Relativement à cette qualité, Praxitèle, Lysippe et Apelle, auront été à Phidias, à Polyclète et à Myron, ce que parmi les modernes le Guide a été à Raphaël. On sentira plus clairement la vérité de cette comparaison, en observant le dessin de ce style et la partie qui le distingue, c'est-à-dire, la grace.

(1) Liv. xj, ch. 3.

Du dessin coulant.

§. 31. Pour ce qui concerne le dessin en général, on commença par supprimer tous les angles saillans qui se trouvoient dans les statues des grands maîtres précédens, tel que Polyclète; et cette qualité, la sculpture la doit principalement à Lysippe, qui s'attacha plus que ses prédécesseurs à imiter la nature (1). Ce statuaire donnoit à ses figures des contours ondoyans, en conservant néanmoins à de certaines parties des traits anguleux. C'est ainsi qu'il faut sans doute entendre ce que Pline désigne par des *statues carrées* (2); car la forme de ce dessin s'appelle encore à présent *quadrature* (3). Les formes de la beauté sublime du style antérieur servirent encore en cela de régle à celui-ci, parce que la belle nature en avoit été le premier maître. Voilà pourquoi Lucien (4), dans la description qu'il fait d'une belle femme, prend l'ensemble et les parties principales des artistes du style sublime, et y joint l'élégant et le gracieux de leurs successeurs. Selon lui, la forme du visage doit ressembler à celle de la Vénus de Lemnos, chef-d'œuvre de Phidias; il faut que les cheveux, les sourcils et le front soient comme ceux de la Vénus de Praxitèle; avec la tendresse attrayante et le gracieux séduisant de la même statue. Les mains, il les veut faites d'après la Vénus d'Alcamène, disciple de Phidias. Il est probable que dans la description des mains de Pallas (5) il a toujours voulu parler de la Pallas de Phidias, comme la plus célèbre. Nous avons déja dit que des mains de Polyclète dénotent tout ce qu'il y a de plus beau dans cette partie du corps (6).

(1) Pline, *l. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, §. 8.

(2) J'ai fait voir le contraire plus haut, p. 23, note 2. *C. F.*

(3) Lomazzo. *Idea del Tempio della Pittura*, *c.* 4, *p.* 15.

(4) *Imag.* §. 6, *Op. tom. III, p.* 463 *et seq.*

(5) *Anthol. l. vij*, *p.* 474, *l.* 12, *p.* 476, *l.* 5.

(6) *Ibid. p.* 278. J'ai déja observé, t. I, p. 478, n. 2, que dans cet endroit il ne s'agit pas en particulier des mains sculptées par Polyclète, mais en général de son habileté dans l'art de la sculpture; et dans ce sens, cela est dit par antonomasie, pour les ouvrages, chez plusieurs autres écrivains, en parlant de la main de l'artiste même, comme, par exemple, chez Pétrone, *Satyr*, *p.* 311. *Zeuxidis manus vidi nondum vetusta-*

§. 32. Il faut, en général, se représenter les figures du style sublime, en comparaison de celles du beau style, comme les hommes des tems héroïques, ou comme les héros d'Homère, par exemple, en comparaison des Athéniens polis, à l'époque florissante de leur république; ou, pour nous servir d'un parallèle entre les arts et les sciences, on peut placer les ouvrages du premier style à côté de ceux de Démosthène, et les productions du second style auprès de ceux de Cicéron. Le premier nous entraîne avec violence, et le second nous attire avec douceur où il veut. L'un ne nous laisse pas le loisir de penser aux beautés de la diction; l'autre nous offre les graces de l'élocution, en y répandant une douce lumière qui sert à les mieux distinguer.

La grace.

§. 33. La grace qui réside dans le maintien et dans les attitudes, se manifeste dans les actions et dans les mouvemens du corps: répandue sur tous les objets, elle se montre même dans le jet des draperies et dans le goût des ajustemens. Les artistes, qui parurent après Phidias, Polyclète et leurs contemporains, la cherchèrent plus que ces derniers, et la trouvèrent aussi plus souvent: l'élévation des idées, d'après lesquelles les maîtres du style sublime ont opéré, et la correction du dessin qui leur servoit de base, semblent avoir été la cause de ce qu'ils ont possédé cette qualité agréable. Ce point mérite une attention particulière.

§. 34. Les grands maîtres du style sublime n'ont cherché la beauté que dans l'harmonie parfaite des parties et dans la sublimité de l'expression: ils se sont proposé pour but plutôt le vrai que le gracieux. Mais comme on ne peut concevoir qu'une seule idée de la beauté, qui est le souverain beau, toujours semblable à lui-même, et qui fut constamment présente aux yeux de ces artis-

tis injuria victas. Sil. Ital. *l.* 1, *c.* 3, *v.* 47.

Vidi artes, veterumque manus, variisque metalla
Viva modis.

Martial, *l. iv, epig.* 39, *v.* 3 *et seq.*

Solus Praxitelis manus, Scopæque,
Solus Phidiaci toreuma cœli,
Solus Mentoreos habes labores.

Et d'autres auteurs cités par Volpius dans ses notes sur Properce, *l. iij, eleg.* 21, *vers.* 30, *p.* 841. C. F.

tes, il faut que leurs beautés se soient toujours approchées de ce type, et qu'elles se soient ressemblées entr'elles. Telle est la cause de la conformité qui se trouve entre les têtes de Niobé et de ses filles, conformité insensible qui ne diffère que suivant les dégrés de l'âge et de la beauté.

. . . . Facies non omnibus una;
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum (1).

§. 35. Si donc, comme il est probable, le style sublime a eu pour principe de présenter les physionomies et les attitudes des dieux et des héros dans un état de pureté, éloigné de toute agitation intérieure; dans un repos parfait des sens, et dans une parfaite égalité d'ame, il est constant qu'alors on ne pouvoit guère songer à exprimer une certaine grace. Au reste, l'expression de ce silence éloquent de l'ame exige un esprit élevé; car, suivant Platon (2), « l'imitation d'une action forcée et violente peut être exécutée de » différentes manières, tandis qu'un caractère tranquille et sage » est difficile à exprimer, et l'expression en est mal-aisée à com- » prendre ».

§. 36. C'est ainsi que l'art commença par des idées austères de la beauté, comme un état naissant commence par des lois sévères, et s'éleva au grand et au sublime; les figures de cet ancien style ressembloient aux mœurs et aux hommes de cette époque. Les successeurs de ces premiers législateurs de l'art, loin d'en agir comme Solon avec les lois de Dracon, ne s'écartèrent point des grandes maximes de leurs maitres. Instruits que les lois les plus justes deviennent d'autant plus utiles qu'elles sont expliquées avec

(1) Ovide, *Metam. l. ij, vers.* 13 *et* 14.

(2) Πολλὴν μιμῆσιν καὶ ποικίλην ἔχει, τὸ ἀγανακτικὸν, τὸ δὲ φρόνιμον, etc. Plato, *Polit. l. x, p.* 466, *l.* 33. *Mos ille ad querelas, et indignationem sese effundens, plurimam, multiplicemque imitationem capit: prudentem vero, et pacatum morem, quum semper sibi ipsi sit similis, neque facile possumus imitari, neque dum illum imitari instituimus, facile percipitur a turba in theatrum videlicet ex variis hominum generibus confluente: affectus enim ab ipsis alieni fit imitatio. C. F.*

plus de sagesse et de modération, ils cherchèrent à ramener à la nature les beautés sublimes, mais idéales, qui les frappoient dans les statues de leurs illustres dévanciers, qu'ils regardoient comme des idées abstraites, comme des formes systématiques. Par ce moyen ils parvinrent à introduire une plus grande variété dans l'art. C'est sous ce rapport qu'il faut considérer la grace que les maîtres du beau style ont su donner à leurs ouvrages.

La première grace, ou la grace sublime.

§. 37. La Grace, qui, comme les Muses (1), fut révérée chez les anciens Grecs sous deux noms (2), paroit avoir été désignée par deux différens caractères, de même que la mère des amours, dont elle est la compagne. Semblable à la Vénus céleste, la première Grace est d'une origine noble et illustre : fille de l'harmonie, elle est permanente et immuable comme les lois éternelles de sa mère. C'est de celle-là qu'Horace semble parler quand il ne nomme qu'une Grace, et qu'il appelle les deux autres sœurs de la première (3). La seconde Grace, ainsi que la Vénus terrestre, née de Dioné, tient plus de la matière : fille du tems, elle n'est que la compagne de la première, qu'elle remplace auprès de ceux qui ne sont pas voués à la Grace céleste. Complaisante sans bassesse, elle se communique avec douceur à ceux qui en sont épris; elle n'est pas avide de plaire, mais elle voudroit seulement ne pas rester inconnue. La première Grace, compagne des dieux (4), paroit se suffire à elle-même; elle veut être recherchée, et ne fait point d'avances. Trop élevée pour se communiquer beaucoup aux sens, elle ne veut parler qu'à l'esprit; car le sublime, dit Platon, n'a point de type (5). Elle ne s'entretient qu'avec le sage, et se

(1) *Conf.* Liceti *Resp. de quæsit. per epist. p.* 66.

(2) Pausan. *l. ix, p.* 780, *l.* 13; *l. ij, p.* 254, *l.* 28. *Conf.* Eurip. *Iphig. Aul. v.* 548.

(3) Hor. *l. iv, Od.* 7, *v.* 5; *Od.* 19, *v.* 16.

(4) Hom. *Hymn. in Ven. v.* 95. Elles sont toutes les trois appellées par Homère, les compagnes des dieux. *C. F.*

(5) Τοῖς δ' αὖ μεγίστοις οὖσι καὶ τιμιωτάτοις οὐκ ἔστιν εἴδωλον οὐδὲν πρὸς τοὺς ἀνθρώπους. *Plat. Politic. p.* 127, *l.* 43. *Rerum porro illarum, quarum maxima et gravissima sunt momenta, nulla est tam efficaciter expressa imago, ad hominum sensum captumque efformata. C. F.*

montre altière et inaccessible au vulgaire. Elle se cache dans les replis secrets de l'ame; elle aime le calme béatifique de la nature divine, dont les grands maitres de l'art, au rapport des anciens, ont taché de se former une image (1). Quant à cet air austère, il peut être comparé aux fruits, dont ceux qui sont doux, selon la remarque de Théophraste (2), ont moins d'odeur que ceux qui sont âpres : car ce qui doit toucher et irriter, doit être sensible et agaçant. Les Grecs auroient comparé la première Grace au mode ionique, et la seconde au mode dorique (3); nous pouvons employer pour le même objet les expressions d'ordre dorique et d'ordre ionique, en empruntant de l'architecture une autre comparaison qui ne paroît nullement déplacée ici.

§. 38. Le chantre divin d'Achille paroît avoir connu la grace dans les ouvrages de l'art, lorsqu'il l'a représentée sous l'image d'Aglaé ou de Thalie (4), jeune beauté légèrement vêtue et mariée à Vulcain, dont Platon l'a appellée la compagne (5), avec qui elle concourut à la création de la divine Pandore (6). Telle étoit la Grace que Pallas répandit sur Ulysse (7), et que Pindare a célébrée (8). C'est à cette Grace que sacrifièrent les artistes du style sublime. Elle inspira Phidias quand il conçut son Jupiter Olympien; aussi l'artiste avoit-il représenté sur le marche-pied de sa statue cette même Grace, placée sur le char du soleil à côté de Jupiter (9). De concert avec l'amour, elle prenoit plaisir à embellir l'ouvrage de son favori : elle traçoit l'arc imposant des sourcils du maître des dieux, et répandoit la bonté et la clémence

(1) Plat. *Pol. p.* 466, *l.* 34. Il reprend les poëtes et les peintres qui représentoient la divinité avec des attributs tout-à-fait différens de ceux qui leur convenoient. *C. F.*

(2) *Hist. Plant. l. vj, c.* 22, *p.* 377.

(3) *Conf.* Arist. *Polit. l. viij, c.* 7, *p.* 230, *l.* 7. Il traite de l'harmonie dorique et de la phrygienne, et de leurs différentes qualités. *C. F.*

(4) Hom. *Il.* 18, *v.* 382, et Pausan. *loco cit. p.* 781, *l.* 4.

(5) Plat. *Politic. p.* 123, *l.* 9.

(6) Hesiod. *Gen. Deor. v.* 583.

(7) Hom. *Il.* 8, *v.* 18.

(8) *Olymp. I, v.* 9. Il parle du soleil au milieu du jour. *C. F.*

(9) Pausan. *l. v, p.* 403, *l.* 4.

sur ses regards majestueux. Assistée de ses sœurs, ainsi que des déesses des Saisons et de la Beauté, elle couronnoit la tête de la Junon d'Argos (1), déesse nourrie par les Heures (2). On peut dire que cette tête fut son ouvrage; car elle s'y reconnut et avoit conduit la main de Polyclète. Elle sourioit innocemment et finement dans la Sosandra de Calamis; elle se cachoit avec une pudeur naïve sur le front et dans les yeux de cette jeune Amazone, et se jouoit avec une élégante simplicité dans le jet de son vêtement. Secondé par cette même Grace, l'auteur de la Niobé osa s'élancer dans la région des idées intellectuelles, et trouva le secret de combiner l'anxiété de la mort à la plus sublime beauté, de créer des esprits purs, et de produire des formes célestes qui, loin d'exciter les désirs des sens, ne font naître qu'une contemplation intuitive de la suprême beauté. Ses figures ne semblent pas formées pour les passions : elles paroissent seulement les avoir adoptées.

La seconde Grace, ou la grace attrayante.

§. 39. Les artistes du beau style associèrent la première Grace à la seconde. De même que Junon, dans Homère, emprunte le ceste de Vénus pour paroître plus aimable aux yeux de Jupiter, de même ces maîtres de l'art tâchèrent d'unir à cette beauté sublime des graces plus sensibles et plus naturelles, afin de rendre, pour ainsi dire, la grandeur plus supportable par une aimable prévénance. La peinture donna naissance à cette Grace piquante, et la communiqua à la sculpture. C'est par elle que Parrhasius s'est rendu immortel : il fut le premier peintre à qui elle se communiqua. Quelque tems après, le marbre et l'airain la respirèrent à leur tour; car depuis Parrhasius, contemporain de Phidias, jusqu'à Praxitèle, dont les ouvrages, comme l'on sait, se distinguèrent par une grace particulière de ceux de ses prédécesseurs (3), il y a un intervalle d'un demi siècle.

§. 40. On doit observer, comme une circonstance remarquable,

(1) Pausan. *l. ij, p.* 148, *l.* 15.
(2) Ibid. *l. ij, p.* 240, *l.* 5.
(3) Lucian. *Imag. p.* 463 *et seq.*

que

que Parrhasius, le père de cette Grace, et Apelle (1) à qui elle se communiqua sans réserve (2), Apelle qui pourroit être nommé, par excellence, le peintre de la Grace, l'ayant peinte seule sans ses deux compagnes (3), sont nés tous deux sous le ciel voluptueux de l'Ionie, dans ce même pays où, quelques siècles auparavant, le père des poëtes avoit été favorisé de la Grace sublime. Ephèse étoit la patrie commune de Parrhasius et d'Apelle, dont la race pourroit bien descendre d'un certain Apelle, venu à Smyrne avec les Amazones, et avoir Homère pour ancêtre : car l'ancien Apelle étoit un des aïeux de ce grand poëte (4). Doué de cette délicatesse de sentiment, fruit de l'heureuse influence d'un climat tempéré, et instruit par un père qui s'étoit illustré dans l'art, Parrhasius vint à Athènes, et se lia d'amitié avec le plus sage de tous les Grecs, avec l'instituteur des Graces, qui les dévoila aux yeux de Platon et de Xénophon.

§. 41. La variété et la diversité de l'expression, ne nuisirent point à l'harmonie et à la grandeur du beau style : l'ame ne se manifesta que comme sous la surface tranquille de l'onde, sans prendre jamais aucun trait forcé. Dans la représentation de la nature souffrante, la plus grande douleur reste concentrée, comme dans la figure de Laocoon; et la plus douce joie circule, comme un zéphir qui effleure à peine les feuilles, ainsi qu'on le voit sur la physionomie d'une Leucothoé du Capitole (5), et sur les têtes des médailles de l'île de Naxos. L'art philosophoit avec les passions, comme Aristote le dit de la raison : συμφιλοσοφεῖ τοῖς πάθεσι.

§. 42. La Grace aimable et la Grace sublime ne conviennent, comme on le sent bien, qu'à la haute beauté idéale, dans la représentation de laquelle elles doivent se trouver. Cependant les effets

La troisième grace, ou la grace enfantine et comique.

(1) Plin. *l. xxxv, c.* 6, *n.* 10.

(2) *Conf.* AElian. *var. hist. l. xij, c.* 41.

(3) Pausan. *l. ix, p.* 781, *l. ult.*

(4) Suid v. *Homer.* Il dit que Méon, fils d'Apelle et père d'Homère, vint à Smirne avec les Amazones. *C. F.*

(5) Il parle peut-être ici de la tête qu'il a donnée dans son *Explication de Monumens de l'antiquité, num.* 55. *C. F.*

de la Grace sont plus universels, et elle se trouve aussi répandue sur des formes qui ne portent pas l'idée parfaite de la beauté, afin d'y réparer le manque du beau par l'influence du gracieux. Cette qualité est la Grace inférieure, principalement propre aux enfans, chez qui les formes qui constituent la beauté ne sont pas encore développées, et qui par conséquent ne sont pas susceptibles de la Grace sublime. On pourroit appeller cette troisième, la Grace comique, comme on peut donner aux deux autres les noms de Grace tragique et épique.

§. 43. La Grace à laquelle j'ai donné le nom de comique, est rendue dans quelques têtes de Faunes et de Bacchantes, par un sourire de gaieté qui fait tirer les angles de la bouche en haut. Dans toutes les figures où cette gaieté est marquée par de pareils traits, on voit toujours la physionomie caractérisée par un profil commun et applati, ou par un nez enfoncé dans le visage. Cette Grace est la même que celle qui est propre aux airs de tête du Corrège, et qui delà porte le nom de *Grazia Correggesca* (la *Grace du Corrège*), parce que la plupart des têtes de ce maître ont ce caractère.

§. 44. D'après cette notion, il est facile, je crois, d'expliquer comment le mot ἐπίχαρις, *doué de Grace*, dans Platon, est synonime de celui de σιμός, avec un *nez comprimé* ou *nez symmiaque* (1). Le passage de cet auteur, que je rapporte en note, semble appuyer ma conjecture; et celui d'Aristénete, d'après le même auteur, paroît le confirmer (2). Le terme σιμός, employé dans l'un et l'autre passage, signifie proprement un nez plat et épaté; c'est le contraire de γρυπός, qui caractérise un nez saillant et aquilin; contraste pourtant qui ne paroît pas renfermer d'abord l'expres-

(1) Οὐχ οὕτω ποιεῖτε πρὸς τοὺς καλούς; ὁ μὲν ὅτι σιμός, ἐπίχαρις κληθεὶς, ἐπαινεθήσεται ὑφ' ὑμῶν. τοῦ δὲ τὸ γρυπὸν, βασιλικόν φατε εἶναι. Plat. *Polit. l.* v, *p.* 422, *l.* 40. *Nonne ita soletis esse affecti erga formosos? Hic nimirum quia simus est gratiosus a vobis dicitur, et eo nomine laudatur etiam: aquilinum, regium appellatis C. F.*

(2) *Itaque juvenum siquis simus, laudas unquam concinnum.* Aristæn. Ep. xviij, p. 74.

sion de la Grace. Mais Lucrèce nous en donne l'explication : chez cet auteur le mot latin *simus (simulus)*, pris du mot grec σιμὸς, est synonyme de Σίλενος, *Silene*. Ici nous trouvons en même tems la solution de l'argument de Platon, et nous pouvons conclure, d'après cette proposition si connue, que quand deux choses sont semblables à une troisième, elles se ressemblent toutes entre elles. Or, comme σιμὸς est synonyme de Σίλενος, de même ἐπίχαρις l'est de σιμός ; et comme la dénomination de *Silenes* chez les Grecs, renferme les Satyres et les Faunes, il résulte que cette Grace peut être donnée aussi aux derniers. Or, comme la grace dont nous parlons, est la Grace naïve et enfantine, cela sert à expliquer comment l'épitèthe σιμα γελων, appliquée à l'amour dans une épigramme grecque (1), ne se rapporte point au nez camus du singe, mais au sourire gracieux et malin de ce dieu. Voilà aussi pourquoi dans une autre épigramme l'amour est appellé simplement σιμὸς, sans aucune modification (2).

§. 45. Pour donner une idée encore plus claire de cette grace particulière, je citerai la tête d'une statue de Bacchante, qui se trouve dans la villa Albani, et qui est d'une parfaite conservation. Il est certain que cette tête, qui ne peut pas être prise pour un portrait, doit être rangée dans la classe des beautés idéales. Cependant, comme elle a le profil applati, avec les yeux et les angles de la bouche tirés en haut, à la manière de quelques Faunes, on voit que les anciens artistes ont cherché à imprimer aux figures des Bacchantes, c'est-à-dire, à des figures idéales, ce qu'on appelle la grace des Silenes, ou des Faunes.

§. 46. A ce sujet, je me rappelle que les Romains nommoient par dérision l'empereur Galba, *Simus* (3), quoiqu'il eût le nez aquilin. L'auteur du *Museum Capitolinum* renferme tout cela dans une idée, et nous apprend que Galba avoit un nez aquilin, mais qui étoit en même-tems camard, *non solamente*

(1) Anthol. *l. vij, p.* 450, 471, *l.* 8. *Simis naribus ridens. C. F.*

(2) Idem. *l. vij, p.* 451, *l.* 6.

(3) Sueton. *Galba. c. iij.*

aveva il naso aquilino, ma anche schiacciato (1); sans s'appercevoir que cela renferme une contradiction manifeste. Les commentateurs de Suétone ne touchent point du tout cette difficulté; et je ne vois pas d'autre moyen de la lever, qu'en admettant que le mot de *simus* est employé ici par antiphrase, laquelle signifie le contraire de ce qu'on dit. Je m'imagine que, pour jetter du ridicule sur Galba, à cause de la grosse bosse qu'il avoit sur le nez, on l'a appellé nez camard.

Explication de deux statues [illegible] la grace attrayante.

§. 47. Après cette digression et cette discussion sur la Grace des Faunes, je ramène la réflexion du lecteur à la Grace sublime, que nous nous sommes proposé d'examiner, pour l'indiquer dans quelques antiques échappées au tems. Cependant cette remarque est principalement destinée pour ceux qui ont l'occasion de voir Rome. Comme il est difficile de distinguer la Grace sublime de la Grace attrayante, il nous reste à contempler la première dans une Muse plus grande que nature, conservée au palais Barberin, qui tient dans ses mains une grande lyre, nommée βάρβιτος. Dans la suite je produirai les raisons qui me font croire que cette statue est de la main d'Agélade, maître de Polyclète, et faite par conséquent avant Phidias. Tandis qu'on aura encore l'esprit rempli de cette figure, il faut se transporter au jardin du pape sur le Quirinal, pour contempler une autre Muse qui porte une lyre toute semblable, et dont l'ajustement est pareil à celui de la première. Après avoir comparé l'une et l'autre, vous trouverez la Grace attrayante imprimée à la belle tête de cette dernière figure (2).

Têtes d'enfans.

§. 48. Quand même le style sublime ne seroit pas descendu jusqu'aux formes imparfaites des enfans, quand même les mai-

(1) Bottari, *Mus. Capit. t. iij. tav.* 10.

(2) Cette statue, qui se trouve actuellement dans le cabinet Clémentin, est représentée dans le *tom. I*, de la description de ce cabinet, *pl.* 25. M. l'abbé Visconti la regarde comme une copie du fameux Apollon Musagète de Scopas, célébré par Pline, *l. xxxvj, c. 5, sect.* 4, §. 7. Le mérite de cette statue n'est pas aussi grand que le pense ici notre auteur; mais elle donne l'idée d'un bon original. Sur la Muse du palais Barberin, voyez ci-après liv. vj, ch. 1, §. 24. *C. F.*

tres de ce style, dont les pensées tendoient principalement à donner aux corps un développement parfait, n'auroient jamais essayé de représenter des formes chargées de chairs superflues, ce dont nous n'avons aucune certitude; il est toujours sûr que les artistes du beau style, en cherchant le délicat et le gracieux, se sont aussi proposés pour but d'exprimer la nature naïve des enfans. Aristide, qui peignit une mère morte avec son enfant attaché à la mamelle (1), aura sans doute représenté un enfant nourri de lait. Sur les anciennes pierres gravées, l'amour n'est pas figuré comme un petit enfant, mais sous les traits d'un adolescent : c'est ainsi qu'il paroît sur une belle cornaline qui appartient au commandeur Vettori à Rome (2). A en juger par la forme des lettres dans le nom du graveur, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, c'est une des plus anciennes pierres qu'on connoisse avec le nom de l'artiste. L'amour y est représenté couché, avec le corps relevé comme s'il jouoit : il a de grandes ailes d'aigle, telles que la plus haute antiquité en donnoit à presque toutes les divinités, et à côté de lui est une coquille bivalve ouverte. Les artistes successeurs de Phrygillus, tels que Solon et Tryphon, donnèrent à l'amour une nature plus enfantine et des ailes plus courtes : c'est sous cette forme et dans la manière des enfans du Flamand, qu'on voit ce dieu sur une infinité de pierres gravées. C'est ainsi encore que sont figurés les enfans des peintures d'Herculanum; particulièrement ceux qui sont peints sur un fond noir, dans des tableaux de la même grandeur que ceux qui représentent les belles danseuses. Nous citerons, comme les plus beaux enfans de marbre qui soient à Rome, un Cupidon endormi à la villa Albani; au Capitole un enfant qui joue avec un cygne (3), et à la villa Né-

(1) Plin. *l. xxxv, c.* 36, §. 19.

(2) *Descr. des Pier. gr. du cabin. de Stosch, n.* 751.

(3) *Mus. Capit. t. iij, tav.* 64. Sans se perdre dans un labyrinthe de spéculations, comme l'a fait M. Bottari, pour donner l'explication de cette figure, qu'il croit être un symbole de l'hiver, je penserois qu'elle n'est autre chose qu'une copie d'un groupe semblable, fait en bronze, par le fameux Boeto, d'un petit enfant, qui, d'une manière agréable, étrangle une oie :

groni un autre enfant monté sur un tigre (1), avec deux amours dont l'un fait peur à l'autre en se servant d'un masque. Ces morceaux suffisent pour prouver l'habilité des anciens artistes à imiter la nature dans la représentation des enfans. Mais le plus bel enfant que l'antiquité nous ait transmis, quoiqu'un peu mutilé, est un petit Satyre d'environ un an, grand comme nature, qu'on conserve à la villa Albani : c'est un bas-relief, mais d'un travail si saillant, que presque toute la figure est de ronde-bosse. Cet enfant, couronné de lierre, boit (probablement d'une outre qui manque) avec tant d'avidité et de volupté, que les prunelles des yeux sont tout-à-fait tournées en haut, et qu'on apperçoit à peine le point de l'œil qui est profondément travaillé (2). Ce morceau, conjointement avec un autre bas-relief, aussi de demi-bosse, représentant Icare à qui Dédale attache des aîles (3), fut découvert au pied du mont Palatin, aux environs du grand cirque. Ces monumens peuvent servir à détruire un vieux préjugé, qui équivaut à présent, je ne sais pourquoi, à une vérité qu'on ne conteste plus ; savoir, que les anciens artistes étoient fort inférieurs aux modernes dans la représentation des enfans.

infans eximie anserem strangulat, comme dit Pline, *l. xxxiv, ch. 8, sect.* 19, §. 23, et qui a été transporté de la Grèce, à Rome, par Néron, et placé par Vespasien dans le temple de la Paix, comme il paroît qu'on peut le conclure de ce qui suit dans Pline. *C. F.*

(1) On en parle tom. 1. p. 494, n. 1, *C. F.*

(2) Ce petit Satyre, ou, pour parler plus correctement selon l'usage des anciens Romains, ce petit Faune, est maintenant dans le cabinet Clémentin ; et en le restaurant on y a ajouté une petite tasse qu'il tient de ses deux mains et qu'il approche de la bouche, comme pour boire. On voit dans le même cabinet un autre très-bel enfant, aussi en marbre blanc, qui tend enfantinement la main pour prendre un oiseau qu'on voit sur un des côtés. On peut juger que c'est un enfant d'environ un an, si l'on considère son embonpoint, qui convient à cet âge, et qu'il n'a point de dents, ayant la bouche ouverte. On l'a trouvé dans une fouille faite, il n'y a pas long-tems, à Genzano. Il y a encore d'autres beaux enfans dans d'autres cabinets à Rome, et dans quelques maisons particulières. *C. F.*

(3) *[illegible] Monum. de l'[illegible]* n. [illegible]. Dans [illegible] de villa Albani, [illegible] le [illegible]. *C. F.*

§. 49. Ce beau style de l'art chez les Grecs s'est encore fait remarquer long-tems après Alexandre-le-Grand, dans les ouvrages de différens artistes connus ; comme il est aisé de le prouver par des statues et par des médailles, dont nous parlerons par la suite.

Décadence et chute de l'art, occasionnée par différentes causes.

§. 50. Les artistes de l'antiquité ayant porté l'étude des proportions et des formes à un si haut point de perfection, et ayant déterminé les contours des figures avec une telle précision, qu'on ne pouvoit ni s'en écarter ni y ajouter rien sans pécher contre les règles de l'art ; il en résulta que les notions du beau ne pouvoient s'élever à un plus haut degré. Or, comme toutes les opérations de la nature ont un point fixe au-delà duquel on ne peut aller, l'art ne pouvant plus faire des progrès, dût nécessairement rétrograder.

§. 51. Les dieux et les héros ayant été représentés dans toutes les attitudes et positions imaginables, les artistes trouvèrent des difficultés invincibles pour en inventer de nouvelles (1) ; cir-

(1) Est-il bien vrai, comme Winkelmann l'affirme ici, que les dieux et les héros ayent été représentés dans toutes les attitudes possibles ; et que les formes sous lesquelles on pouvoit les figurer, ayent été, pour ainsi dire, épuisées, de manière qu'il fut depuis impossible d'en imaginer de nouvelles ? Si nous réfléchissons sur la nature de l'art du dessin en lui-même, nous reconnoîtrons aisément que le même sujet peut être exprimé de plusieurs manières et toujours nouvelles. De combien de différentes façons n'a pas été représentée la sainte famille, non-seulement par les plus excellens pinceaux, mais par le seul Raphaël, sans que néanmoins ce sujet soit épuisé. Si les artistes avoient continué à être des imitateurs fidèles et exacts de leurs maîtres, l'art ne seroit pas tombé en décadence, sur-tout si l'on n'avoit pas manqué de Mécènes qui encourageassent l'émulation par des prix et par des récompenses. La renaissance de l'art en Italie doit son origine à l'imitation des grands ouvrages de l'antiquité. Il faut donc attribuer la décadence de l'art, au dire de Vitruve (*l. vij*, *c.* 5.), à un certain goût pour les nouveautés, au moyen duquel on a abandonné le vrai et le naturel, seuls guides des anciens, pour ne s'attacher qu'au merveilleux et à l'extraordinaire. Selon Pline (*l. xxxv*, *c.* 1.), cette décadence de l'art provenoit du goût qu'on avoit pris pour les marbres précieux et pour les ouvrages en or, dont on revêtoit les murs au lieu de se servir pour cela de tableaux. Pétrone (*Satyr. p.* 324.) en allègue encore une autre raison. Ce fut, dit-il, en partie l'avidité insatiable des richesses qui portoit les hommes à toute sorte de vices, et en partie une certaine paresse de l'esprit qui intro-

constance qui ouvrit la carrière de l'imitation. L'esprit d'imitation rétrécit le génie. Comme il parut impossible de surpasser un Praxitèle, un Apelle, il le fut aussi de les atteindre, et dès-lors on se contenta de les imiter. C'est ainsi que les imitateurs, toujours au dessous de leurs originaux, portèrent les premiers coups à l'art. Il en aura été sans doute de l'art comme de la philosophie. Il se sera élevé parmi les artistes des éclectiques ou compilateurs qui, faute de génie, rassembloient le beau dispersé, et cherchoient à en former un ensemble à leur manière. Comme les éclectiques ne peuvent passer que pour les copistes des philosophes des différentes écoles, n'ayant eu que peu ou point d'idées à eux (1); de même les artistes qui ont suivi la même route, ne pouvoient guère produire des ouvrages originaux dont toutes les parties fussent dans des rapports harmonieux. Les extraits que les éclectiques firent des grands ouvrages des anciens, furent cause que ceux-ci se perdirent, et il en fut sans doute de même des imitateurs de l'art; les copies soignées qu'ils firent des anciens ouvrages, auront fait négliger les originaux.

§. 52. L'esprit d'imitation manquant des connoissances nécessaires, rendit le dessin timide par l'application aux accessoires; l'artiste chercha à réparer le défaut de science par un extrême fini dans l'exécution. Ce goût pour le fini se montra d'abord dans des bagatelles que l'art avoit dédaignées dans le beau siècle, et

duisirent un pervertissement total du costume, un oubli complet des beaux ouvrages de l'antiquité, qu'on osa même soumettre à la critique. Toutes ces raisons ont, selon les divers tems, donné lieu à la décadence de l'art chez les anciens. Celle qu'indique Vitruve doit être regardée comme la première, et, pour ainsi dire, l'introductrice de celles que donnent Pline et Pétrone. Un esprit semblable, un goût pour la nouveauté, pareil à celui que Vitruve reprochoit aux anciens, se reproduit aujourd'hui chez plusieurs des artistes modernes; et, soutenu par le caprice des riches, il a porté déja un coup très-sensible à la peinture, à la sculpture et à l'architecture; on doit même craindre que ces causes et d'autres encore, ne détruisent enfin totalement ces arts. *E. M.*

(1) Voyez Brucker, *Hist. crit. philos. tom.* II, *l.* I, *ch.* 2, *sect.* 4, *p.* 189 *et suiv.* *C. F.*

qu'on

qu'on regardoit avec raison comme préjudiciable au grand style. Quintilien fait une observation judicieuse quand il dit (1) que plusieurs artistes auroient mieux travaillé les ornemens du Jupiter de Phidias, que Phidias lui-même (2). A force de vouloir éviter la dureté prétendue du grand style, et donner de la morbidesse, de la rondeur et du coulant aux parties que les maîtres précédens avoient fait puissantes et tranchantes, on en énerva la noblesse et la dignité. On leur donna peut-être plus d'agrément, mais on leur ôta beaucoup de leur énergie et de leur vérité; procédé qui émoussa l'art lui-même, comme une hache s'émousse plutôt sur le tilleul que sur le chêne. De tout tems la dépravation du goût a suivi la même route pour altérer le grand style dans les arts comme dans les lettres. La musique abandonna de même le caractère mâle (3), et tomba, ainsi que

(1) *Institut. Orat. lib. ij, cap.* 3.

(2) Si Quintilien dans ce passage avoit eu en vue les artistes, il auroit dû sans doute penser et s'exprimer ainsi; mais il y dit tout le contraire des paroles qu'on lui prête, comme l'a déja observé M. Falconet, *Sur deux ouvrages de Phidias, OEuv. tom. V, p.* 109. Le rhéteur romain dit qu'un habile orateur doit connoître jusques aux moindres parties de son art, et il confirme ce qu'il avance par un exemple tiré de Phidias; soutenir le contraire, dit-il, ce seroit vouloir prétendre qu'un autre artiste eut mieux fait que ce grand maître les ornemens de la statue de Jupiter Olympien: *Nisi forte Jovem quidem Phidias optime fecit, illa autem, quæ in ornamentum operis ejus accedunt, alius melius elaborasset.* En effet, cette comparaison est juste, puisque Phidias a exécuté lui-même en bas-relief les ornemens de sa statue, comme le dit Pausanias *l. v, ch.* 11, *p.* 402 *et suiv.*, et Pline *l. xxxvj, ch.* 5, *sect.* 4, §. 4. Ce dernier ajoute, que Phidias a montré, dans tous ses ouvrages, qu'il étoit aussi habile à travailler en petit qu'en grand. *Hæc sunt obiter dicta de artifice numquam satis laudato : simul ut noscatur illam magnitudinem æqualem fuisse et in parvis :* Voyez sur cela la note du livre iv, chap. 7, §. 7, où l'on parle de l'habileté de Phidias à travailler le bas-relief. Le même Pline (*liv. xxxiv, chap.* 8, *sect.* 19, §. 5.) rend à Lysippe le témoignage, qu'au talent distingué pour les ouvrages en grand, il joignoit une attention particulière pour soigner jusques aux plus petits objets. *Propriæ hujus videntur esse argutiæ operum, custoditæ in minimis quoque rebus ;* et l'on pourroit dire la même chose de quelques autres des meilleurs artistes. *C. F.*

(3) Plutarch. *de Mus. p.* 108, 2 *lin.* 22.

l'art, dans le ton efféminé. Le raffinement fait souvent perdre le bon, parce qu'on tend toujours après le meilleur; c'est ainsi qu'il est souvent préjudiciable à la santé, de vouloir se porter mieux quand on se porte bien. Comme on méprise le flatteur, et qu'on admire un caractère mâle, quoique dur, il est à croire que les vrais connoisseurs auront su apprécier les ouvrages de ces différentes manières, et que, plaçant ceux de la dernière manière au plus bas rang, ils leur auront préféré les productions du haut style, et même celles de la première manière.

§. 33. Sous les règnes des empereurs et un peu avant, les artistes commencèrent à mettre une application singulière à traiter le marbre avec soin, et sur-tout à rendre flottantes les boucles des cheveux; ils s'attachèrent à rendre tous les détails, jusqu'aux poils des sourcils, mais seulement aux têtes de portraits, ce qui jusque-là n'avoit été pratiqué qu'en bronze, et non en marbre. A une très-belle tête en bronze de jeune homme, grande comme nature et conservée au cabinet royal de Portici, on voit les sourcils légèrement indiqués sur l'os de l'œil qui forme un arc tranchant (1). Ce buste, qui paroît représenter un héros, est exécuté par un artiste Athénien, nommé Apollonius, fils d'Archias (2).

(1) *Bronzi d'Ercol. tom.* 1, *p.* 45 *et* 46, où l'on croit qu'il représente un Auguste dans son jeune âge. *C. F.*

(2) Ainsi que nous l'apprend l'inscription suivante qui se trouve sur ce monument : ΑΓΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΓΟΗΕΣΕ, et non ΑΡΧΗΟΥ, comme a lu Bayardi (*Catal. dei monum. d'Ercol*, *pag.* 170.), ni ΕΓΟΙΗΣΕ, comme le dit Martorelli) *De Regia Theca Calamar. liv. xj, chap.* 5, *pag.* 426.). Le premier prend ΕΓΟΗΣΕ, qui devroit être ΕΠΟΙΗΣΕ, pour une très ancienne façon d'écrire, ce qui n'est vrai toutefois que relativement à sa forme, et qu'en ce qu'on le fait dériver du verbe *eolien*, ΠΟΕΩ. Voyez Chrishull, *Antiq. Asiat. ad inscript. sig. p.* 39. Cependant ce verbe se rencontre aussi dans quelques poëtes (Airstoph. *Equit. act.* 1, *sc.* 3, *v.* 464. *Theocrit. Idyl.* X, *v.* 38.); et il se trouve écrit sous la même forme dans l'inscription de la Vénus de Médicis, ainsi que dans une autre inscription qu'on lit dans la chapelle de Pontanus à Naples (De Sarno, *vita Pontani p.* 97.), laquelle est sans contredit d'un tems postérieur. Au surplus, en parcourant les manu-

§. 54. On ne peut pas douter que ce buste, ainsi que celui

scrits de Fulvius Ursinus, à la bibliothèque du Vatican j'ai trouvé ce mot dans l'inscription suivante :

CΟΛωΝ
ΔΙΔΥΜΟΥ
ΤΥΧΗΤΙ
ЄΠΟΗCЄ
ΜΝΗΜΗC
ΧΑΡΙΝ.

Il se voit encore dans une autre inscription à la villa Altieri et dans le recueil du comte de Caylus (*Recueil d'antiq. tom. II, antiq. grecq. pl.* 75.). Par conséquent ce mot n'est pas si inusité que le prétend Gori (*Mus. Flor. stat.*, *tab.* 26, *pag.* 55.), et son emploi n'est pas une assez grande faute pour avoir autorisé M. Mariette à regarder l'inscription de la Vénus de Médicis comme supposée *Traité des Pier. grav. t. I*, *p.* 102.

En rapellant les raisons alléguées par Gori, on peut encore consulter ce que dit sur cette inscription M. Falconet, dans sa discussion pédantesque sur la Vénus de Médicis, *OEuv. t. II*, *p.* 329 *et suiv.*). J'ajouterai ici l'observation, que dernièrement, en ôtant le tartre et la chaux de l'autel d'Alceste placé dans le quinzième cabinet de la galerie du grand-duc à Florence, on a découvert sur la base de cet autel l'inscription suivante qui contient le nom de l'ouvrier qui l'a fait : ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ (*Cleomenes fecit*). Comme Pline rappelle ce nom de Cléomène (*l. xxxvj*, *ch.* 5, *sect.* 10.), on ne peut douter de la vérité de l'existence de cet artiste, qui a gravé son nom sur le socle de la Vénus dont on vient de parler; et en comparant le style des deux monumens on pourroit aisément s'assurer si c'est le même sculpteur qui les a exécutés tous deux, et s'il a fleuri à l'époque des élèves de Praxitèle et de Lysippe, comme plusieurs personnes l'ont pensé, à ce que rapporte M. Lanzi, qui fait la relation de cette découverte dans son *Journal littéraire t. XLVII*, *année* 1782, *art.* 1, *c.* 13, *p.* 167. Il faut encore observer que ce mot, qui est écrit ici ΕΠΟΙΕΙ, l'est sur la Vénus d'une manière bien différente : ΕΠΩΕΣΕΝ, et dont parlent Gori, Mariette et d'autres. M. Falconet, que nous venons de citer, penche à croire que le véritable nom de l'auteur de la Vénus est *Diomède* et non *Cléomène ;* parce que ce nom, écrit ainsi, se trouve sur plusieurs plâtres qui se voyent en Hollande; et que sur l'original de Florence on auroit bien pu changer ce nom en celui de Cléomène, depuis que ces plâtres ont été faits, parce que le nom de Diomède étoit inconnu; mais M. Falconet n'avoit certainement pas lu Maffei *Raccolta di statue*, *etc.*, qui, à l'occasion de la planche 27, où il en donne la figure, avertit que le vrai nom de l'artiste est Cléomène, que le graveur a, par inadvertance, changé sur la planche en celui de Diomède; et il est vraisemblable que l'erreur sera passée de la planche aux plâtres. Il faudra donc dire que le graveur ou le dessinateur s'est aussi trompé dans l'autre mot, et que Maffei n'y a pas pris garde, en écrivant ΕΠΟΙΕΙ au lieu d'ΕΠΩΕΣΕΝ; si cependant cet écrivain ne l'a pas corrigé, ainsi que le veut Gori dans *l'endroit cité*. *C. F.*

d'une femme de même grandeur, ait été exécuté dans le bon tems de l'art. Mais comme on sait que, dès les siècles les plus reculés, et même avant Phidias, on indiquoit la prunelle des yeux sur les médailles (1), il s'ensuit que les artistes se sont toujours plus attachés aux petits détails en travaillant le bronze, qu'en travaillant le marbre. On commença plutôt à pratiquer ces détails aux têtes idéales d'hommes qu'à celles de femmes. La secon de tête de bronze, qui paroît être de la même main que la première, a aussi les sourcils tracés en arc tranchant, dans le goût tout-à-fait antique.

Introduction au style égyptien.

§. 55. La décadence de l'art dut nécessairement frapper les yeux de ceux qui firent la comparaison des ouvrages de cette époque avec ceux du grand et du beau style. Il est à croire que quelques artistes firent des efforts pour rendre à l'art la manière sublime qu'il avoit sous leurs prédécesseurs. Comme les choses de ce monde sont sujettes à de perpétuelles révolutions, et qu'elles retournent souvent au point d'où elles sont parties, il a pu arriver que les artistes de ces tems se soient efforcés d'imiter l'ancien style, qui, par ses contours peu ondoyans, approche du style égyptien. C'est ainsi que je crus d'abord qu'il falloit entendre un passage obscur de Pétrone sur la peinture, et que j'appliquai à l'art en général. Cet écrivain, en se plaignant de la décadence de l'art, l'attribue, entre autres causes, à une certaine manière égyptienne, introduite dans la peinture, lorsqu'il dit : *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit* (2). Quelques commentateurs ont cru éluder l'obscurité de ce passage, renfermée dans le mot *compendiaria*, en citant des tours latins où ce terme se rencontre; c'est au moyen de cette érudition de dictionnaire, que Burmann, selon sa coutume,

(1) Comme on le voit sur la médaille d'Alexandre le Grand, pris du cabinet de Borgia à Velletri, et que nous avons donnée, *tom. I*, à la tête des *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Winkelmann. C. F.*

(2) *Satyr. c. ij, pag. 15, edit. Burmanni.*

tâche de contenter ses lecteurs. D'autres savans ont avoué de bonne foi qu'ils n'entendoient rien à ce passage, et qu'ils n'y trouvoient pas même matière à faire des conjectures, comme le dit ingénuement François Junius (1). Mais ces interprètes n'avoient pas les connoissances suffisantes de l'art, ni l'occasion d'examiner les restes des peintures antiques. Un millier de tableaux et plus, qu'on a tirés des fouilles d'Herculanum et des autres villes ensevelies par le Vésuve, m'autorisent peut-être à hasarder avec plus de vraisemblance une conjecture sur le passage en question. Ce qui donne lieu à cette conjecture, ce sont quelques-unes de ces peintures, composées de bandes longues et étroites d'un peu plus d'un palme de large (2); ces bandes ont différentes séparations, entre lesquelles on trouve représentées, sur un fond noir, de petites figures dans la manière égyptienne. Entre ces interstices remplis de figures, et sur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des ornemens singuliers, d'un goût très-baroque. Cette sorte de peinture de figures égyptiennes, composées d'idées les plus bizarres, paroît être ce que Pétrone appelle *Ars compendiaria AEgyptiorum*. Il lui a sans doute donné ce nom, parce que ce genre étoit une imitation des Egyptiens, qui décoroient leurs édifices de pareils ornemens (3). La

(1) *De pict. veter. lib. ij, cap.* 11, *pag.* 130. *C. F.*

(2) *Pitt. d'Ercol. t. IV, pl.* 68, 69 *et suiv. C. F.*

(3) M. Pauw, *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois, tom. II, part.* 2, *sect.* 4, *pag.* 274, n'approuve pas cette explication du passage de Pétrone; il prétend qu'on doit dire : *Ectyporum* au lieu d'*AEgyptiorum*. Sous ce nom d'*Ectypes*, M. Pauw entend un procédé particulier, par lequel on copioit les meilleurs tableaux dont on prenoit tous les traits, qu'on remplissoit ensuite de leurs couleurs convenables. Ce procédé, ajoute-t-il, porta un coup mortel à la peinture; on négligea le dessin et on ne s'attacha plus qu'à tirer des Indes Orientales de très-belles substances colorantes. Il convient ensuite que Pline emploie le terme d'*Ectypa* dans un sens différent de celui de Pétrone; mais, dit-il, on connoît la licence de ce dernier dans les figures et les métaphores. *E. M.*

Pétrone n'employoit cependant point les métaphores et les figures, de façon à s'exprimer d'une manière très-barbare. M. Pauw devoit aussi observer que Vitruve ne témoignoit pas son chagrin sur la décadence de l'art, parce qu'on pé-

haute Egypte offre encore aujourd'hui des palais et des temples portés sur des colonnes d'une grandeur énorme; lesquelles colonnes, ainsi que les murailles et les plafonds de ces édifices, sont entièrement couverts d'hiéroglyphes taillés dans la pierre, et revêtus ensuite de couches de peinture, comme nous l'avons déja dit dans le second livre de cette Histoire (1). C'est à ce nombre immense de signes et d'images que Pétrone compare les ornemens remplis d'une multitude de petites figures insipides, qui étoient alors le principal objet de la peinture. On aura donné le nom de *compendiaria* à ce genre, à cause de la multiplicité et de la diversité des choses entassées dans un espace resserré, et réduites en abrégé ou *in compendium*. De plus, si l'on veut faire attention aux plaintes de Vitruve sur l'art de peindre de son tems; art dans lequel, suivant son expression, il n'y avoit plus aucun principe de vérité, et comme il conclut : *Nunc pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certæ* (2), on pourroit croire qu'il a voulu désigner ce que Pétrone dit de la hardiesse des Egyptiens, qui *tam magnæ artis compendiariam invenit*. Or, comme nous savons, d'après le témoignage de Vitruve, que les anciens étoient dans l'usage de décorer leurs édifices avec la représentation des divinités de leur mythologie et des héros de leur histoire, au moyen d'une par-

choit par le dessin, mais par les sujets que les peintres représentoient, qui devenoient absurdes par la manière dont ils étoient composés; ce qui n'auroit pas pu se dire s'ils avoient copié les tableaux des anciens Voyez la note suivante. *C. F.*

(1) *Tome I*, *liv. ij*, *ch.* 2, §. 25.

(2) On appelle de pareilles peintures des *grotesques* ou *arabesques;* et peut-être celles que Vitruve décrit et désapprouve étoient-elles semblables à celles des Thermes de Titus, à Rome, qui furent découvertes sous Léon X, que le grand Raphaël imita alors dans la galerie du Vatican, et qui, ayant été trouvées il y a quelques années, ont été données au public en 1776, en grand folio par Louis Mirri. M. l'abbé Carletti, qui a expliqué ces peintures (*Le ant. cam. delle Terme di Tito, etc. p.* 9.), entreprend d'en soutenir le mérite, en disant qu'elles doivent plaire par leur grace; et que, par cela même qu'elles sont très-singulières, elles ressemblent à ces rêves qui amusent, quoiqu'ils soyent fantastiques et représentent des choses qui ne peuvent pas exister dans la nature. *E. M.*

faite imitation de la vérité, il suit nécessairement que les abus, fruits de la corruption des siècles, ont dû introduire dans l'art une multitude d'absurdités et de futilités. Les productions monstrueuses, enfantées par le mauvais goût, devoient naturellement arrêter les progrès de l'art qui, ne pouvant plus s'élancer dans les régions héroïques, devint petit comme tous les ouvrages du siècle (1). Aussi la richesse des figures dans un tableau est, la

(1) Pour mieux entendre l'explication que Winkelmann donne ici du passage de Pétrone, je rapporterai les propres paroles de Vitruve. « Je ne sais par quel » caprice on ne suit plus cette règle que » les anciens s'étoient préscrite, de pren- » dre toujours pour modèle de leurs » peintures les choses comme elles sont » dans la vérité; car on ne peint presque » plus sur les murailles que des monstres » extravagans, au lieu de choses verita- » bles et régulières. On met pour colon- » nes des roseaux qui soutiennent un » entortillement (*Harpaginetuli*) de ti- » ges de plantes cannelées avec leurs feuil- » lages refendus et tournés en manière » de volutes; on fait des candelabres qui » portent de petits châteaux, desquels, » comme si c'étoient des racines, il s'é- » lève quantité de branches délicates, » sur lesquelles des figures sont assises. » En d'autres endroits ces branches abou- » tissent à des fleurs dont on fait sortir » des demi-figures, les unes avec des vi- » sages d'hommes, les autres avec des » têtes d'animaux, qui sont des choses » qui ne sont point et qui ne peuvent » être, comme elles n'ont jamais été. » Tellement que les nouvelles fantaisies » prévalent, de sorte qu'il ne se trouve » presque personne qui soit capable de » découvrir ce qu'il y a de bon dans les » arts, et qui en puisse juger. Car quelle » apparence y a-t-il que des roseaux » soutiennent un toit; qu'un candelabre » porte des châteaux, et que les foibles » branches qui sortent du faite de ces » châteaux portent des figures qui y sont » comme à cheval; enfin, que de leurs » fleurs il puisse naître la moitié de figu- » res? etc. *liv. vij, ch.* 5 ».

L'on peut dire la même chose, du moins en partie, de plusieurs peintures d'Herculanum, et entr'autres de celles qui sont rapportées dans le *tom. III, pl.* 55-56; *tom. IV, pl.* 75-76, outre celles que Winckelmann a citées ci-dessus. On doit donc remarquer que cette manière de peindre n'étoit pas celle de M. Ludius, l'Ilote, comme notre auteur l'insinue ici et l. iv, c. 8, §. 31; en supposant, comme je le dirai par la suite, que toutes les peintures du cabinet d'Herculanum, soient faites de la même manière. Vitruve avoit parlé d'abord de la manière de peindre des vues, des paysages copiés d'après nature, des ports de mer, des fleurs, des bois, des fontaines, des bergers, des maisons de campagne, des temples et d'autres objets semblables, qui, d'ordinaire, sont les sujets des peintures d'Herculanum; et il en avoit parlé en les louant, et en se plaignant dans le commencement du passage que nous avons

plupart du tems, comme le superflu dans mille autres choses, la preuve d'une pauvreté réelle. Il en est de cela comme des rois de Syrie qui, suivant Pline (1), construisoient leurs vaisseaux de bois de cèdre, parce qu'ils n'avoient point de pins, infiniment meilleurs pour cette sorte de construction (2).

Caractère du style dans la décadence de l'art.

§. 56. Pausanias caractérise fort bien la différence du style de la décadence de l'art avec le style ancien, quand il dit qu'une prêtresse des Leucippides, ou de Phœbé et d'Hilaïre, femmes de Castor et Pollux, fit ôter l'ancienne tête à l'une des statues de ces déesses, et lui en substitua une faite, ainsi qu'il s'exprime, selon l'art de son tems; croyant embellir par-là sa divinité (3). C'est ce que l'abbé Gedoyn, qui, en traduisant ce passage, pensoit sans doute aux modes de son pays, a rendu par ce tour: *comme les femmes se mettent aujourd'hui* (4). On pourroit qualifier le style dont nous parlons, de petit et de mesquin; car toutes les parties des figures que les anciens maîtres prononçoient avec vigueur et énergie, étoient rendues ici d'une manière

rapporté, que cette manière de peindre n'étoit plus en usage. Il est vrai qu'il ne nomme pas Ludius, mais il parle certainement du faire de cet artiste, et il faut entendre que ce Ludius n'étoit pas le premier inventeur de cette manière, comme Pline paroît cependant l'affirmer lorsque (*liv. xxxv, ch.* 10, *sect.* 37.) il dit: *primus instituit*, mais seulement qu'il en a été un des promoteurs, comme l'a très-bien observé le marquis Galliani (*pag.* 280.), que nous avons déja cité. *C. F.*

(1) *Lib. xviij, cap.* 40, *sect.* 76, §. 2. *C. F.*

(2) Pline (*à l'endroit cité*) le dit aussi des Egyptiens, parmi lesquels Diodore de Sicile (*Hist: liv. j*, §. 57 .*pag.* 65.) nomme Sesostris, qui dédia, dans un temple d'Egypte, un vaisseau de cèdre long de 280 coudées, doublé d'or en dedans et d'argent en dehors. Théophraste dit aussi la même chose de l'un et de l'autre (*Hist. plant. lib. vj, cap.* 8.), et peut-être n'a-t-il fait que copier Pline; cependant il ajoute que le cèdre est aussi bon que le pin et le sapin pour la construction des vaisseaux. En effet, les vaisseaux qui se font à la Havane avec le cèdre réussissent parfaitement par leur vitesse, et par leur incorruptibilité. Caligula fit faire, au rapport de Suétone, (dans la vie de prince, *chap.* 37.), uniquement par luxe, quelques vaisseaux de bois de cèdre qu'on appelloit *liburniens*. *C. F.*

(3) Pausan. *lib. iij, pag.* 247.

(4) Tom. I, pag. 288.

molle

molle et lâche. On ne peut guère juger de ce style d'après les statues qui nous restent; plusieurs de ces statues ayant reçu une dénomination relative à la tête qui leur a été donnée, parce qu'on n'a pas trouvé celle qui leur étoit propre.

§. 57. Lorsqu'enfin l'art avança de plus en plus vers sa décadence, et que la grande quantité d'anciennes statues empêcha d'en faire de nouvelles, la principale occupation des artistes fut de faire des têtes et des bustes (1); c'est en quoi l'art, dans ces derniers tems jusqu'à son entière chûte, s'est singulièrement distingué. Il n'est donc pas aussi étrange que quelques-uns se l'imaginent, de trouver non-seulement des têtes passables, mais même de fort belles têtes, telles que celles de Macrin, de Septime-Sévère et de Caracalla; car tout le mérite de ces ouvrages ne consiste que dans l'extrême fini. Peut-être que Lysippe n'auroit pas mieux fait la tête de Caracalla du palais Farnèse; mais il est sûr que le maître qui a fait cette tête n'auroit pas été capable d'exécuter une figure comme celles de Lysippe.

De la quantité de bustes en comparaison du petit nombre de statues.

§. 58. On croyoit montrer un talent particulier en prononçant fortement les veines, contre la maxime des anciens. Sur l'arc de l'empereur Septime-Sévère, on n'a pas manqué de donner des veines de cette force aux mains de quelques figures idéales de femmes, telles que les Victoires qui portent des trophées; comme si la force, que Cicéron donne comme une qualité générale des mains (2), devoit caractériser aussi celles des femmes, et être exprimée avec la dureté dont je viens de parler. C'est aussi dans cette manière de prononcer fortement les veines qu'on fit con-

Idée basse de la beauté dans les derniers tems de l'art.

(1) C'est au tems de Pline, et même avant, que s'introduisit à Rome la mode dont les satyriques du siècle se moquèrent publiquement, de changer les têtes aux statues des hommes illustres, et de leur en donner de nouvelles (Pline *liv. xxxv, ch. 2, sect. 2, au comm.*); et c'est là la raison pour laquelle il se trouve tant de statues, sur-tout de sénateurs, avec une autre tête que celle qu'elles avoient originairement, ou au moins avec une tête retravaillée en partie : il ne faut donc pas prendre pour une règle générale ce que Winkelmann dit *l. iv, ch. 7*, §. 10. *C. F.*

(2) *Acad. Quæst. l. j, c. 5.*

sistèr l'adresse des artistes avant la restauration des arts; et nous voyons encore aujourd'hui l'ignorant sans goût et sans principes admirer les ouvrages exécutés de la sorte. Les sages anciens auroient été aussi peu satisfaits de ce procédé, que si quelqu'un, pour montrer toute la force d'un lion, eût représenté cet animal avec les ongles alongés, quoiqu'il les retire en marchant. Rien ne montre mieux avec quelle finesse les anciens artistes des beaux tems de l'art ont rendu les veines, même dans les figures colossales, que les fragmens étonnans d'une statue de cette espèce au Capitole, et que le cou d'une tête colossale de Trajan à la villa Albani. Il en est des arts comme des hommes : l'envie de parler, dit Platon, augmente en nous à mesure que notre goût pour les plaisirs diminue; de même quand l'art a fait son cercle, les petites choses remplacent les grandes beautés.

Des urnes funéraires qui datent presque toujours des tems postérieurs.

§. 39. La plupart des urnes funéraires datent de ces derniers tems de l'art. Il en est de même de la plus grande partie des bas-reliefs, qui ont été sciés de ces sortes d'urnes d'un carré oblong. Parmi ces bas-reliefs j'en remarquerai six comme les plus beaux, mais dont la fabrique doit remonter plus haut. Trois de ces monumens se trouvent dans le cabinet du Capitole : le plus grand représente la dispute d'Agamemnon et d'Achille au sujet de Chryséis (1), le second les neufs Muses (2), et le troisième un combat avec les Amazones (3). Le quatrième morceau, à la villa Albani, offre les noces de Thétis et Pélée, avec les divinités des Saisons qui apportent des présens aux époux (4); le cinquième et le sixième morceaux, à la villa Borghèse, représentent

(1) *Mus. Capitol. tom. IV, tav.* 1-4, et c'est l'urne dont j'ai fait mention *t. I, p.* 33, *note* 1. Winkelmann en parle plus au long dans son *Expl. de Monum. de l'antiq. part. II, ch.* 6. M. Foggini, dans l'explication de ces planches, entre dans de plus grands détails, mais il varie en quelque chose de Winkelmann. *C. F.*

(2) Ibid. *pl.* 26. On en a parlé *tom. I, pag.* 420, *note* 3, *et pag.* 422, *note* 1. *C. F.*

(3) Ibid. *pl.* 23. *C. F.*

(4) *Explic. de Monum. de l'ant.* n. 111, où l'auteur, *part. II, ch.* 1, §. 2, en donne une longue explication.

la mort de Méléagre et la fable d'Actéon. A l'égard des bas-reliefs, travaillés séparément, ils se distinguent par une saillie ou par une bordure relevée. Les urnes funéraires se faisoient, en général, d'avance, pour être exposées en vente, ainsi que nous le font juger les sujets représentés sur ces monumens, qui n'ont aucun rapport ni avec l'inscription, ni avec la personne du défunt. On trouve une de ces urnes, qui est endommagée, à la villa Albani, dont la face antérieure est divisée en trois champs; sur celui qui est à la droite on voit Ulysse attaché au mât de son vaisseau, pour ne pas succomber à la séduction des Syrènes, dont l'une joue de la lyre, l'autre de la flûte, et dont la troisième chante en tenant un rouleau à la main. Elles ont, comme à l'ordinaire, des pieds d'oiseaux; la seule particularité qu'on y remarque, c'est qu'elles sont toutes trois vêtues de manteaux. Sur le champ du côté gauche on voit des philosophes assis et en conversation; sur celui du milieu on lit l'inscription suivante, qui n'a pas le moindre rapport avec les sujets représentés. Je la donne ici parce qu'elle n'a pas encore été publiée :

ΑΘΑΝΑΘωΝ ΜΕΡΟΠωΝ
ΟΥΔΕΙC. ΕΦΥ. ΤΟΙΔΕ CΕΒΗΡΑ.
ΘΗCΕΥC. ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡΕC. ΕΙCΙ. ΛΟΓΟΥ
ΑΥΧΩ. CωΦΡΟΝΑ. ΤΥΝΒΟΣ. Ε
ΜΑΙC. ΛΑΓΟΝΕCCΙ. CΕΒΗΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ. CΤΡΥΜΟΝΙΟΥ. ΠΑΙ
ΔΟC. ΑΜΥΜΟΝ ΕΧωΝ.
ΟΙΗΝ. ΟΥΚ. ΗΝΕΙΚΕ. ΠΟΛΥC
ΒΙΟC. ΟΥΔΕ. ΤΙC. ΟΥΠω
ΕCΧΕ. ΤΑΦΟC. ΧΡΗCΤΗΝ
ΑΛΛΟC. ΥΦ ΗΕΛΙωΙ. (1).

(1) Nous donnerons ici la traduction littérale de cette épigramme en latin :
Immortalis nullus hominum natus est. Hujus Severa,
Theseus, Æacidæ testes sunt sermonis.
Glorior ego tumulus meis lateribus honestam Severam
Puellam (seu *filiam*) *incomparabilem pueri* (seu *filii*) *Strymonii tenens,*
Qualem multa ætas non protulit, neque aliquis usquedum
Tumulus alius sub sole tenuit (ita) *optimam.* C. F.

[illegible]

§. 60. Lorsqu'il est question de monumens antiques des derniers tems de l'art, il est à propos de bien distinguer les ouvrages qu'on exécutoit dans la Grèce même ou à Rome, de ceux qu'on faisoit faire dans les autres villes et dans les colonies de l'empire romain : ce qui s'entend non-seulement des ouvrages en marbre et en d'autres pierres, mais aussi des médailles. Nous avons déja indiqué cette différence par rapport aux médailles, en observant que celles qui ont été frappées sous les empereurs hors de Rome, n'approchent pas de celles qui ont été fabriquées dans cette fameuse capitale. A l'égard des ouvrages de marbre, on n'a pas encore fait remarquer cette disparité qui est frappante aux bas-reliefs conservés à Capoue et à Naples. Dans la maison de Colobrano, de cette dernière ville, on voit un bas-relief représentant quelques travaux d'Hercule, dont le style semble être du moyen âge. Mais nulle part, cette différence ne paroît plus frappante qu'aux têtes de différentes divinités, exécutées sur les clefs des arcades d'entrée de l'amphithéâtre de l'ancienne Capoue. On peut en juger, parce que deux de ces têtes, celles de Junon et de Diane, se sont conservées à leur place : trois autres de ces clefs qui représentent Jupiter Ammon, Mercure et Hercule, se trouvent encastrées dans le mur de la maison de ville de la nouvelle Capoue, nommée jadis Casilinum. Quant à cet amphithéâtre, ainsi qu'au théâtre de cette ville, j'aurai occasion d'en parler dans la suite. La plupart de ces têtes et de ces figures ne sont pas sculptées en marbre, parce que cette partie de l'Italie ne produit point de marbre blanc ; elles sont faites d'une pierre blanche très-dure, assez semblables aux pierres qui forment les Apennins, tant de cette contrée que de l'Etat Ecclésiastique.

§. 61. On remarque la même différence entre l'architecture des temples et des autres bâtimens du tems des empereurs ; il est certain que les édifices construits à Rome à cette époque, diffèrent beaucoup de ceux qui furent élevés alors dans les autres provinces de l'empire romain. Un temple bâti à Mélasso, en

Carie, et consacré à Auguste et à la ville de Rome, nous en fournit une preuve évidente, ainsi que je le ferai voir encore dans la suite. Je pourrois citer aussi l'arc de triomple de Suze, dans le Piémont, érigé pareillement à la gloire d'Auguste; car les chapiteaux des pilastres ont une forme qui ne paroît pas avoir été usitée alors à Rome (1).

Du bon goût qui s'est conservé malgré la décadence de l'art.

§. 62. Du reste, les anciens peuvent se glorifier d'avoir connu leur grandeur, et cela dans le tems même que l'art étoit sur son déclin. Le génie des premiers Grecs n'avoit pas entièrement abandonné leurs descendans : on voit des ouvrages médiocres de ces derniers tems, travaillés encore d'après les maximes des grands maitres. Les têtes conservèrent l'idée générale de l'antique beauté. La position, l'attitude et l'ajustement des figures décèlent toujours des vestiges d'une vérité pure et de la simplicité. Cette élégance affectée, cette grace contrainte et peu naturelle, cette gesticulation outrée et pleine de contorsions, dont souvent les meilleurs ouvrages des sculpteurs modernes ne sont point exempts, n'a jamais été capable d'éblouir l'esprit des anciens. Nous trouvons même, à en juger par l'ajustement des cheveux, quelques statues excellentes du troisième siècle, qu'on peut regarder comme des copies faites d'après des ouvrages plus anciens. De cette nature sont deux Vénus, de grandeur naturelle et avec leurs têtes originales, qui ornent le jardin du palais Farnèse; l'une a une belle tête de Vénus, la tête de l'autre est le portrait d'une

(1) Nous pourrions en excepter le temple de Nîmes en France, connu sous le nom de *Maison carrée*, que M. l'abbé Barthélemy (*Mém. sur les anciens monumens de Rome. Acad. des Inscr. t. XXVIII, Mém. pag.* [illegible]), croit pouvoir comparer aux plus beaux restes de Rome et d'Athènes; ce dont les artistes et les littérateurs conviennent généralement. Voyez M. Clérisseau, qui en a donné la description et les plans dans ses *Antiquités de France, prem. part. Antiq. de Nîmes, au comm.* Ce temple étoit dédié à Lucius et Cajus, fils adoptifs d'Auguste, comme nous l'apprend l'inscription suivante, qui se lit sur la façade:

C. CAESARI. AVGVSTI. F. COS. L. CAESARI. AVGVSTI. F. COS. DESIGNATO.
PRINCIPIBVS. IVVENTVTIS.

dame de distinction de ce tems-là (1), et toutes deux sont coïffées de la même manière. Au Belvédere on voit une Vénus d'un travail moins parfait, et de même grandeur (2); sa coïffure ressemble à celle des deux figures précédentes, et paroît avoir été propre aux femmes de cette époque. Un Apollon de la villa Négroni, de la grandeur d'un jeune homme de quinze ans, peut être mis au nombre des plus belles figures d'adolescent qui soient à Rome. Mais la tête de cette figure n'est pas celle d'un Apollon; c'est plutôt celle d'un jeune prince, fils de quelque empereur (3). Il se trouvoit donc encore des artistes capables de bien imiter les chefs-d'œuvre des anciens.

D'un monument extraordinaire et difforme, exécuté par des artistes grecs.

§. 63. Avant de terminer ce chapitre il ne sera pas inutile de communiquer mes remarques sur un monument fort extraordinaire, fait d'une espèce de basalte, et conservé au Capitole (4). Il représente un grand singe assis et sans tête, dont les pieds de devant reposent sur les genoux des jambes de derrière. Au côté droit, on lit en caractères grecs, gravés sur la base de cette figure: « Phidias et Ammonius, fils de Phidias, l'ont fait (5) ». Cette

(1) L'une et l'autre de ces statues sont des portraits. La première des deux est la seule qui ait la tête attachée sur ses épaules. L'autre tête est mauvaise et moderne. Elles ont été depuis peu restaurées par M. Carlo Albicini, habile sculpteur, pour être transportées dans le cabinet du roi de Naples. Voyez la note des éditeurs de Milan, *l. vj, ch. 7*, §. 6. *C. F.*

(2) Cette statue représente Sallustia Barbia Orbiana, femme d'Alexandre Sévère, ainsi que je l'ai remarqué *tom. I, p.* 509, *note* 1, et comme on le verra *liv. iv, ch.* 1, §. 2, *et la note. C. F.*

(3) Si la belle tête, dont il est fait mention ici, représente un prince de ces tems-là, et si elle a été faite d'après nature, elle prouve que l'artiste qui l'a sculptée savoit faire quelque chose de plus qu'imiter. On peut dire la même chose de la belle tête d'une dame romaine, des bustes de Macrin, de Septime Sévère et de Caracalla, dont Winkelmann a parlé ci-dessus, et auxquelles il trouve des traits singulièrement beaux et parfaits. *E. M.*

(4) Dans la cour du palais des conservateurs. *C. F.*

(5) Reines. *Inscr. Class. ij, n.* 62, *et ex eo* Cuper. *Apotheos. Homer. p.* 134.

Reinesius rapporte l'inscription dans son entier, telle qu'elle étoit peut-être encore du tems d'Holstein, dont il cite le manuscrit; la voici:

ΦΙΔΙΑC ΚΑΙ ΑΜΜΩΝΙΟC ΑΜΦΟΤΕΡΟΙ
ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ.

Phidias et Ammonius, l'un et l'autre fils de Phidias, l'ont fait. Aujourd'hui le dernier mot de la première ligne, et

inscription, à laquelle on a fait assez peu d'attention, est rapportée comme en passant dans le catalogue manuscrit, d'où Reinesius l'a tirée, sans indiquer le monument sur lequel elle est gravée. On pourroit croire qu'elle est d'une main moderne, si elle ne portoit pas des caractères évidens de son antiquité. Ce monument, méprisable en apparence, mérite de l'attention à cause de son inscription : je vais communiquer mes conjectures là-dessus.

§. 64. Une colonie grecque s'étoit établie en Afrique ; la grande quantité de singes qui se trouvoit dans cette contrée, fit donner à ces nouveaux colons le nom grec de *Pithecusæ*. Diodore (1) assure qu'ils avoient pour les singes la même vénération que les Egyptiens montroient pour les chiens. Ces singes couroient librement dans leurs habitations, et on leur laissoit prendre ce qui leur convenoit. Les habitans donnèrent même à leurs enfans des épithètes tirées des dénominations honorables qu'ils avoient attribuées à ces singes, comme ils auroient pu le faire à l'égard des dieux. Je suis donc porté à croire que le singe du Capitole a été un objet de la vénération des Grecs Pithécusins ; du moins je ne vois pas comment on peut concilier autrement les noms des deux statuaires grecs avec un pareil monstre de l'art. Suivant toutes les apparences, Phidias et Ammonius ont pratiqué la sculpture chez ces Grecs barbares. Lorsqu'Agathocle, roi de Sicile, fit la guerre aux Carthaginois en Afrique, Eumachus, général de ce prince, ayant pénétré dans le pays de ces Grecs, conquit et ruina une de leurs villes. Vouloir prétendre que ce singe, révéré comme une divinité, fut transporté alors comme un monument extraordinaire parmi les Grecs, ce seroit avancer une conjecture qui ne s'accorderoit guère avec la forme des caractères, dont les traits paroissent postérieurs à ces tems-là, et semblent avoir de la

les trois dernières lettres du mot qui le précède sont mutilés. Le *sigma* a la forme d'un C, et non d'un Σ, comme l'écrit Reinesius. *C. F.*

(1) *Hist. l. xx, p.* 793.

ressemblance avec ceux des lettres d'Herculanum. Il y auroit donc lieu de croire que cet ouvrage, fait long-tems après cette époque, fut enlevé à ce peuple et transporté à Rome, peut-être sous les empereurs ; et ce qui donne de la vraisemblance à ma conjecture, ce sont deux mots d'une inscription latine gravés sur le côté gauche de la base. Cette inscription étoit composée de quatre lignes, dont on voit encore les traces, mais on ne peut plus lire que ces mots : VII. COS (1). Il résulteroit de-là que cette race grecque établie en Afrique existoit encore du tems de Diodore de Sicile, et qu'elle avoit conservé jusqu'alors ses pratiques superstitieuses (2). Je citerai à cette occasion une statue de femme en marbre,

(1) Cette inscription ne paroît applicable qu' à C. Marius, le seul Romain qui, durant le tems de la république, obtint sept fois le consulat; car avant lui il n'y eut que Valerius Corvinus, qui fut six fois consul. Plutarch. *in C. Mario, op. tom. I, p.* 422. Mais nous pensons que les chiffres indiquent le tems des empereurs, auquel il n'est pas rare de trouver le septième consulat.

On lit distinctement dans cette inscription la syllabe COS; mais je n'ai pu y trouver le nombre VII. *C. F.*

(2) Ce monument ne méritoit pas une attention aussi particulière. Il représente un cercopitèque ou singe à queue, semblable en tout à celui de la villa Albani dont on a parlé *tom. I, p.* 115, *note* 2, et dont on a donné la figure dans la pl. X, excepté qu'il est un peu plus grand, et qu'il n'a pas la même tête que l'autre. Pour donner l'explication de ce monument, notre auteur a trouvé dans le passage de Diodore de Sicile, ce qu'il n'y a point ; car cet auteur ne dit autre chose sinon qu'Eumachus, capitaine d'Archagate, général d'Agathocle, tyran de Sicile, pénétra dans la haute Afrique, où étoient trois villes, dont il se rendit maître; villes qui avoient des noms de singes, à cause de la quantité d'animaux de cette espèce qui y étoient, mais sur-tout cause du culte qu'on leur y rendoit; Diodore de Sicile dit de plus, que si on devoit donner à ces villes un nom grec, on pourroit bien les appeller πιθηκοῦσαι, *Pithecusæ;* mais il ne parle point de colonie grecque; il dit seulement que ces villes étoient habitées par des nations barbares. On trouveroit plus aisément la raison que Winkelmann cherche de l'origine de cette figure, si l'on réfléchissoit que ce singe étoit en vénération en Egypte, comme nous l'avons déja observé *tom. I, pag.* 115 *note* 2, et comme on pourroit le prouver par différentes autres autorités, et par des monumens autres que celui qui est figuré à la pl. X, t. 1. Parmi ceux-ci on peut citer une figure qui représente un de ces animaux de la grandeur d'environ un pouce, qui a servi d'amulette, et dont une partie est pleine d'hiéroglyphes; figurine qu'on conserve dans le cabinet Borgien

placée

placée dans la galerie de Versailles, que l'on prend pour une Vestale (1), trouvée, dit-on, à Bengazi, qu'on prétend être l'ancienne Barca, capitale de Numidie.

§ 65. Pour récapituler les objets discutés dans ce chapitre, nous répétrons ici que l'art, et particulièrement la sculpture, a eu chez les Grecs quatre époques dans son style : le style dur et roide, le style grand et angulaire, le style beau et coulant, et le style d'imitation. Le premier aura duré en grande partie jusqu'à Phidias ; le second jusqu'à Praxitèle, Lysippe et Apelle ; le troisième aura fini avec l'école de ces maîtres ; et le quatrième se sera soutenu jusqu'à la chûte de l'art. L'état florissant de l'art ne date que depuis Périclès, et ne s'étend que jusqu'au règne d'Alexandre. Après la mort de ce conquérant, l'art, parvenu à son plus haut degré, commença à se perdre, après avoir brillé environ cent vingt ans (2). Le sort de l'art, en général, dans les tems modernes, a beaucoup de rapport, relativement aux périodes, avec Récapitulation de ce chapitre.

à Vélétri. Quelle difficulté verroit-on à supposer que Phidias et Ammonius eussent fait ce monument à Alexandrie ou dans quelque autre ville de l'Egypte, pour l'usage des Grecs qui s'y trouvoient établis, si le singe étoit un objet de leur culte, ou pour les Egyptiens mêmes? Ces figures auront pu servir à quelqu'usage superstitieux de ces mêmes Grecs, puisque nous lisons dans Sextus Empiricus (*Pyrrhon. hyp. lib. III, c.* 24, *p.* 155.), qu'il y en avoit qui ne rougissoient pas d'adorer un grand nombre des animaux de l'Egypte. Il y avoit quelques îles dans le voisinage d'Utique, en Afrique, qu'on nommoit *Pithecuses*, à cause des singes qui s'y trouvoient; Scilas (*Peripl. p.* 48.) fait mention de ces îles. On donnoit le même nom à une autre île dans la mer Tyrrénienne, vis-à-vis de la Campanie, où il y avoit une ville grecque au dire du même Scilas (*pag.* 5.); Winkelmann fait mention de cette dernière île, *liv. iij, ch.* 3, §. 8. Elle étoit ainsi nommée des singes qui y furent transportés pour faire affront à ses habitans, si nous en croyons Servius sur l'Enéide *liv. ix*, §. 715. Voyez Saumaise, *Plin. exercit. in Solin. c.* 3, *tom. I, p.* 68. *C. F.*

(1) Thomassin, *Recueil des statues de Versailles, tom. I, pl.* 9.

(2) M. le conseiller Heyne a remarqué que les quatre époques dans lesquelles Winkelmann a divisé l'art, sont placées trop tôt, et d'une manière arbitraire; qu'elles se confondent souvent et s'écartent du vrai point; que d'ailleurs les monumens sur lesquels il veut appuyer son sentiment, ne peuvent pas soutenir la critique, et que quelques-uns même, avec les preuves qu'il en tire, ne sont souvent pas admissibles du tout. Voyez

celui de l'antiquité : il a pareillement essuyé quatre révolutions capitales, avec cette différence que ce n'est pas par degrés qu'il est déchu de sa grandeur, comme chez les Grecs. Dès que les deux plus grands génies des modernes eurent élevé l'art à la hauteur où il pouvoit atteindre, (je ne parle ici que du dessin), il tomba tout-à-coup. Jusqu'à Michel-Ange et Raphaël le style fut sec et roide : ces deux hommes, restaurateurs de l'art, le portèrent à un si haut point de grandeur, qu'ils n'eurent point d'égaux. Après l'intervalle où régna le mauvais goût, vint le style d'imitation, qui fut celui des Carrache et de leur école, et cette période va jusqu'au tems de Carle Maratte. Mais l'histoire de la sculpture est bien plus courte : cet art fleurit dans Michel-Ange et dans Sansovino, et finit avec eux (1). L'Algardi, Fiamingo et Rusconi ne vinrent qu'un siècle après.

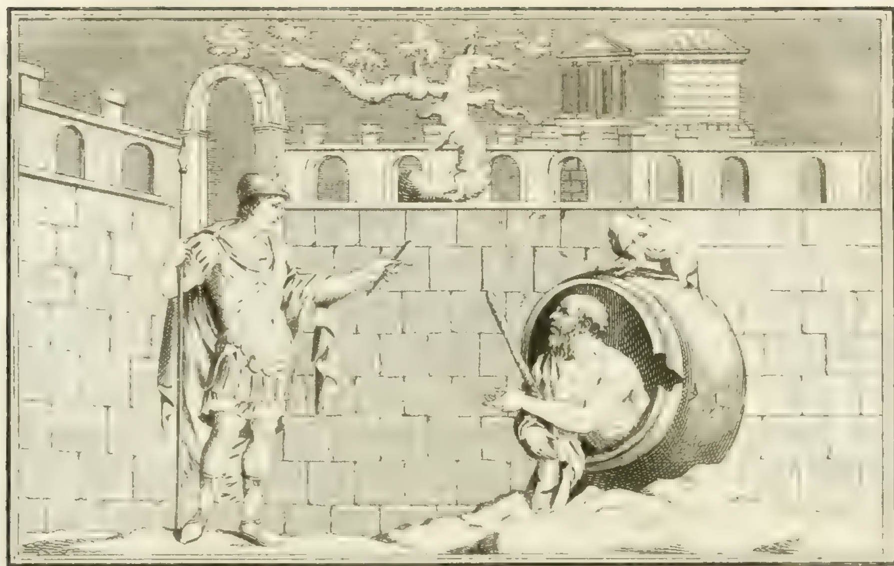
§. 66. J'ose croire qu'on trouvera dans ce chapitre des remarques propres à rectifier bien de fausses notions, données par des écrivains qui ont traité la même matière. La différence est considérable entre les observations sur l'art et les recherches savantes sur les antiquités : ici il est difficile de faire de nouvelles découvertes, attendu que tout ce qui est monument public a été examiné : là, au contraire, il suffit de chercher pour trouver, et les choses les plus

la dissertation de M. Heyne, sous la lettre H, à la fin du premier volume. *J.*

(1) Winkelmann, pour avoir voulu trop faire ressortir le contraste, l'a bien outré, et, par cela même, il l'a rendu invraisemblable. Que les peintres qui sont venus après Michel-Ange et après Raphaël, ne doivent pas être regardés comme leurs égaux; c'est là ce que tous les connoisseurs avouent unanimement; mais que d'aprés ces premiers, il ait régné pendant quelque tems, en général, un mauvais goût, c'est ce que ne sauroient accorder ceux qui ont vu les ouvrages de Jules Romain, et d'autres peintres qui sont sortis de l'école des deux grands maîtres qu'on vient de nommer. De même, quant à la sculpture, quoiqu'il soit vrai que cet art n'ait pas continué à être mis en œuvre avec cette supériorité qu'on admire dans les ouvrages de Michel-Ange et de Sansovino, on ne peut cependant nier que peu de tems après eux le Scilla et la Porta de Milan, le Serzana et d'autres excellens sculpteurs n'ayent fait des ouvrages qu'on estime beaucoup, tant à Rome même qu'ailleurs. *E. M.*

connues offrent des beautés. L'art n'est pas épuisé. Le beau et l'utile ne sauroient être saisis à la première inspection, comme se l'est imaginé certain peintre allemand qui a passé quinze jours à Rome. Le premier coup d'œil jetté sur une belle statue par un homme sensible, est comme le premier regard qu'on porte sur le vaste océan : la vue s'y perd d'abord; mais l'étonnement cesse peu à peu, et l'œil, devenu plus tranquille, passe aisément de l'examen du tout à celui des parties. On doit se rendre compte à soi-même des ouvrages de l'art, comme on expliqueroit aux autres un auteur ancien. Il en est ordinairement de l'examen d'une antique comme de la lecture d'un livre : on croit entendre ce qu'on lit, mais quand il s'agit de l'expliquer, il se trouve qu'on ne l'entend plus. Autre chose est de lire Homère, et autre chose est de le traduire en le lisant.





CHAPITRE VII.

De la partie mécanique de l'art chez les Grecs.

Introduction. §. 1. Je suivrai l'ordre naturel en commençant par la science et la méditation, pour passer ensuite à l'effet et à l'exécution. Ainsi les chapitres précédens, qui ont pour objet le dessin en général, et principalement l'idée de la beauté, de même que l'accroissement et la décadence de l'art, étant applicables à la peinture et à la sculpture, il sera seulement traité, dans celui-ci, du mécanisme ou de l'exécution des ouvrages modelés, sculptés ou jettés en fonte. Ce chapitre est divisé en trois articles : le premier traite de la façon d'opérer des sculpteurs en différentes matières; le second a pour but principal la fabrication des médailles; dans le troisième, il est question des pierres gravées.

T[illegible] façon [illegible] §. 2. Dans ces recherches sur l'exécution, je suivrai la route que m'a tracée la sculpture (1), qui, passant d'une matière molle

(1) La *sculpture*, prise dans un sens [illegible], se rapporte aux ouvrages en [illegible]; on appelle *plastique* l'art de travailler en terre molle; l'art de jeter le bronze en fonte, se nomme la *statuaire*, et on nomme *ciselure* l'art de

à des corps plus solides, a commencé par façonner les terres, et a fini par donner une forme aux pierres les plus dures. Après avoir indiqué dans le premier livre de cet ouvrage les différentes matières que l'art a mis successivement en œuvre, je me contenterai de traiter dans ce chapitre de l'espèce d'exécution dont le tems nous a conservé des monumens. Comme il ne nous reste pas une seule figure en bois de l'art chez les Grecs, il est inutile de parler de ce genre de travail (1). différentes matières.

§. 3. Je commence donc par l'argile, comme la première matière employée, et sur-tout par les modèles en terre cuite et en plâtre (2). Les artistes anciens travailloient, ainsi que font les nôtres (3), ces modèles avec l'ébauchoir, comme on le voit à la figure du statuaire Alcamène, sur un petit bas-relief de la villa Albani, dont nous donnons la figure à la tête du liv. IV, ch. 4 (4). Mais ils se servoient aussi de leurs doigts, et particulièrement de leurs ongles, pour rendre de certaines parties délicates et pour imprimer plus de sentiment à l'ouvrage. C'est de ces touches fines dont parle Polyclète, lorsqu'il dit que la plus grande difficulté dans l'exécution ne se manifeste que quand la terre se fixe sous les ongles : Ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται (5). Jusqu'à présent il En argile.

travailler en bois. Les anciens mettoient la même distinction dans ces dénomination, comme on peut le voir dans Pline, *liv. xxxvi, ch. 7, sect. 16, et liv. xxxv, ch.* 12. *E. M.*

(1) Il en a été parlé dans le *tom. I, pag.* 31 *et suiv.*

(2) Voyez *tom. I, p.* 24 *et suiv.*

(3) Pline (*l. xxxv, c.* 12, *sect.* 44) dit, que depuis Lisistrate on n'a point fait de statue ou d'image, qui n'eût été modélé auparavant en argile. *C. F.*

(4) Prométhée se voit avec un poinçon à la main, et la figure sur les genoux dans un bas-relief du musée du Capitole, rapporté par Sante Bartoli (*Admir. Antiq. Roman. pl.* 65.), par Montfaucon (*Antiq. Expliq. tom. I, part.* 2, *p.* 24.) et, en dernier lieu, par Foggini (*Mus. Capit. tom. IV, tav.* 25, *p.* 119.) On le trouve aussi sur une pierre précieuse chez Galeotti, *Gemmæ antiq. litt et tab.* 5, *n.* 1, et chez d'autres. *C. F.*

(5) Plutarch. *Sympos. l. ij, probl.* 3, *op. tom. II, pag.* 1270, *l.* 6. Plutarque rapporte la même chose : *De profectu in virtut. sent. in fine, p.* 86, *princ. Polycleti dictum, qui difficillimum opus tractare eos pronunciavit, quibus ad unguem lutum pervenerit*, [illegible]. Il paroît que dans l'un et l'autre endroit Plutarque n'a voulu

paroît que ce passage de Pluturque n'a été entendu par personne; et quand François Junius (1) le traduit par : *cum ad unguem exigitur lutum*, il ne répand pas plus de jour sur la sentence du statuaire Grec. Le mot ὀνυχίζειν, ou ἐξονυχίζειν, paroit désigner les dernières touches que le sculpteur donne à son modèle avec les ongles. Ce modèle des artistes s'appelloit, κίναβος (2). C'est à ces derniers coups d'ongles donnés au modèle, que se rapporte l'expression d'Horace : *ad unguem factus homo* (3), et ce que le même poëte dit dans un autre endroit : *Perfectum decies non castigavit ad unguem* (4). Il me semble que ni ces deux passages latins, ni l'expression grecque n'ont jamais été compris. Il est certain que ces façons de parler doivent s'entendre des dernières touches données aux modèles avec les ongles des doigts ; on voit pareillement que les anciens employoient le mot *pouce* quand ils parloient de l'exécution des figures en cire (5):

Exigite ut mores teneros ceu pollice ducat,
Ut si quis cera vultum facit.

§. 4. Quand Diodore de Sicile (6) dit que les artistes égyptiens

dire autre chose, sinon que la partie de l'ouvrage la plus difficile à faire étoit achevée, lorsqu'il ne restoit qu'à donner les derniers coups avec l'ongle aux modèles d'argile; sans s'attacher à déterminer si cela se faisoit avec l'ongle ou avec le doigt; ce qui se pratiquoit le plus aisément quand on travailloit l'argile pour en faire le modèle, et qu'on retouchoit l'ouvrage lorsqu'il étoit à-peu-près fini. Mais comme aujourd'hui on ne se sert pas ordinairement de l'ongle pour cet effet, il seroit possible que le passage de Plutarque fut susceptible d'une autre explication, et qu'il se rapportât à quelque manière de parler, ou à quelque usage des anciens artistes, que nous ne connoissons pas. On pourroit dire, par exemple, que l'auteur grec a entendu que le modèle est près de sa perfection lorsque l'artiste est parvenu aux extrémités et qu'il qu'il fait les ongles de sa figure. *C. F.*

(1) *Catal. Pictor. in Polid. pag.* 168. Junius a suivi la traduction de Silandre et d'autres. *C. F.*

(2) Suidas v.

(3) *Lib. j, serm.* 6, *vers.* 32.

(4) *De arte poet. vers.* 294.

(5) Juvenal, *Sat.* 7, *vers.* 237. Conf. Rutgers. *Var. lect. lib. j, c.* 2. *pag.* 8.

(6) *Lib. j, circa finem.*

travailloient d'après une mesure donnée, et que les sculpteurs grecs opéroient le compas dans l'œil, il ne faut pas croire avec un écrivain célèbre (1), que l'auteur cité ait voulu nous apprendre que les artistes grecs ne se servoient point de modèles (2). Plusieurs morceaux anciens, dont nous avons parlé dans le premier livre de cet ouvrage, nous prouvent le contraire. Indépendamment des modèles en terre cuite vraiment antiques de plusieurs figures en ronde bosse, nous pouvons citer une pierre gravée du cabinet de Stosch, représentant Prométhée qui forme l'homme, et qui se sert du plomb pour mesurer les proportions de sa figure (3). Le sculpteur opère le compas à la main, et le peintre travaille avec la mesure dans l'œil.

§. 5. Mais la pratique de modeler n'est pas encore l'exécution, elle n'en est que la préparation. L'exécution proprement dite, ne s'entend que des ouvrages en plâtre, en ivoire, en pierre, en marbre, en bronze et autres matières dures.

§. 6. Les images des divinités révérées par les pauvres gens, étoient exécutées en plâtre (4). Il y a grande apparence que les figures des hommes célèbres, que Varron envoya dans toutes les provinces de l'empire, étoient moulées en plâtre (5). Mais au- En plâtre.

(1) Caylus, *Sur quelques passages de Pline sur les arts*, pag. 285.

(2) Voyez tom. I, p. 158 et suiv.

(3) *Descr. des pierres grav. du cabinet de Stosch, cl. III, sect.* 1, *n.* 6.

(4) Prudent. *apotheos. p.* 227, *l.* 31. On fit aussi en plâtre les modèles d'après lesquels on exécutoit les statues jusques aux tems antérieurs à Lisistrate, *Pl. l. xxxv, ch.* 12, *s.* 44.

Prudence parle ici de Julien l'apostat, qui avoit la coutume de mettre sa tête sous une statue en plâtre d'Apollon, en signe de vénération :

Quin et Appolineo frontem submittere gypso.

Arnobe parle aussi d'idoles en plâtre (*Adv. Gent. l. vj, p.* 203.), Juvenal (*Sat.* 2, §. 4.) fait mention d'un grand nombre de figures qu'on fit en plâtre du philosophe Crysippe. Pausanias (*l. ix, ch.* 32. *p.* 773.) cite une statue de Bacchus, exécutée de la même matière, et qu'on avoit coloriée; et Pline (*liv. xxxvj, ch.* 25, *sect.* 59.) marque qu'on faisoit en plâtre des figures et des bas-reliefs dont on ne se servoit ordinairement que pour l'ornement des palais. *C. F.*

(5) Les portraits des hommes célèbres que Varron envoya dans toutes les provinces de l'empire, jusques au nombre de sept cents, ne doivent pas avoir été exé-

jourd'hui nous n'avons en ce genre que des bas-reliefs, dont les plus beaux qui se soient conservés, nous viennent de la voûte de deux chambres et d'un bain de Bayes, près de Naples (1). Je ne parle pas ici des beaux ouvrages en relief des tombeaux de Pozzuoli, parce que leur matière est un composé de chaux et de pouzzolane. Moins ce travail est saillant, plus il est doux et agréable à la vue. Mais pour donner aux figures qui ont peu de relief différentes dégradations, on a indiqué, par des contours profonds, les parties qui doivent sortir en saillie du fond plane. Parmi les ouvrages de plâtre trouvés dans une petite chapelle au Parvis (περίβολος) (2), du temple d'Isis de l'ancienne ville de Pompéia, on remarque cette singularité, que le sculpteur du morceau qui représente Persée et Andromède, a travaillé entièrement de relief la main du héros qui tient la tête de Méduse. Cette main, pour lui donner tant de saillie, ne pouvoit être assujettie qu'au moyen d'un fer, qu'on voit encore aujourd'hui que la main est tombée (3).

cutées en plâtre, mais dessinées sur vélin, avec une ou plusieurs couleurs. Pline (*liv. xxxv. ch. 2. sect. 2.*), qui nous rapporte ce fait, parle d'images d'hommes qu'on pouvoit renfermer dans quelque chose et qui étoient insérés dans les exemplaires des ouvrages qu'ils avoient composés. *E. M.*

Il me paroît que Pline dit que Varron avoit inséré dans ses œuvres les portraits des hommes illustres dont il avoit fait l'éloge, ou dont il parloit, et non pas qu'il les avoit intercalés dans leurs œuvres. *Marcus Varro benignissimo invento, insertis voluminum suorum fecunditati, non nominibus tantum septingentorum illustrium, sed et aliquo modo imaginibus: non passus intercidere figuras, aut vetustatem ævi contra homines valere, inventor muneris etiam Diis invidiosi, quando immortalitatem non solùm dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi possent. C. F.*

(1) Ces bas-reliefs et celui du temple d'Isis, dont il sera parlé ci-après, sont en stuc. *C. F.*

(2) Pausan. *l. ij. p.* 172. *l.* 25; *p.* 174, *l.* 5; *p.* 179, *pag.* 186, *l.* 15; *pag.* 195, *l.* 17.

(3) On peut ajouter à ce que l'auteur dit ici, que les anciens travailloient aussi en émail, et qu'ils en faisoient des bas-reliefs, des têtes et des figures avec leurs couleurs naturelles, comme l'observe Buonarruoti (*Observaz. istor. sopra alc. med. degl. prefaz. pag. xvj.*), où il donne une tête de Faune et une tête de Silène, *pag.* xx. *C. F.*

Pour

§. 7. Pour ce qui regarde le travail de l'ivoire (1), celui de l'argent et du bronze dans les bas-reliefs, il fut appellé *Toreutique* (2), terme que les commentateurs et les grammairiens, tant anciens que modernes, ont toujours appliqué aux ouvrages faits au tour. Mais les mots de τορευτικὴ, τόρευμα, (*toreuma*) (3), τορευτὸς, et τορευτὴς, employés pour désigner les ouvrages et les ouvriers de ce genre de travail, ne sauroient être dérivés de τόρνος, l'instrument du tourneur. D'ailleurs, parmi tous les passages cités par Henri Etienne, il n'en est pas un qui puisse être appliqué à des ouvrages faits au tour, comme l'a très-bien remarqué ce savant; la racine de cette dénomination est τόρος, *clair*, *distinct*, et s'applique proprement à la voix (4). A l'égard de ces

En ivoire, en argent et en bronze. Explication du mot *Toreutique.*

(1) Voyez tom. I, l. j, ch. 2, §. 10, et l'addition B, pag. 573, du même volume.

(2) Phidias, au dire de Pline (*l. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, §. 1.), fut le premier qui fit avec succès de pareils ouvrages; et ce fut Polyclète qui les porta à la perfection (§. 2.), *Primus* (Phidias) *artem toreuticen aperuisse, atque demonstrasse merito judicatur.* (§. 2.) *Judicatur* (Polycletus) *toreuticen sic erudisse, ut Phidias demonstrasse.* Voici comme je pense, qu'on peut expliquer cet *aperuisse, atque demonstrasse.* Pline aura voulu dire que Phidias avoit rendu cette manière de travailler plus commune (ainsi qu'il paroît qu'on peut le conclure de tant d'artistes, qui probablement ont tous vécu après lui, et qui se sont rendus célèbres, comme l'atteste le même Pline (*l. xxxiij, ch.* 12, *sect* 55; *l. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, §. 25.), qu'il en avoit facilité le travail, et qu'il s'étoit rendu fameux par les ornemens en ce genre qu'il avoit faits à la statue de Jupiter Olympien, ainsi que le même Pline le marque *l. xxxvj, ch.* 5, *sect.* 4, §. 4. Je ne saurois être de l'avis de M. Falconet, qui, dans ses *Notes sur trois livres de Pline l'ancien, liv. xxxiv, ch.* 8, *p.* 80-81. *OEuvres tom. III,* fait dire à cet auteur, que Phidias a été le premier qui ait découvert et enseigné l'art de faire des bas-reliefs en métaux. On peut convaincre cet écrivain d'erreur, par l'autorité d'Anacréon, qui vécut près de cent ans avant Phidias, et qui parle de cet art dans ses Odes 17, 18 et 51; ainsi que par l'exemple du coffre de Cypselus, décrit par Pausanias, *liv. iv, ch.* 17, *pag.* 419 *et suiv.*; et par d'autres ouvrages du même genre, exécutés par Bathycles, de qui le même auteur fait mention (*liv. iij, ch.* 18, *pag.* 253.), sans dire cependant le tems où cet artiste a vécu. Winkelmann, qui, dans la première édition de l'*Histoire de l'art*, étoit tombé dans la même erreur que, dans cette seconde édition, il reproche aux autres, avoit pris les ouvrages de Phidias pour des ouvrages faits au tour. *C.F.*

(3) Virg. *Cul. v.* 66.

(4) On ne peut donc pas dire que tous les interprêtes, et tous les auteurs se soient trompés sur la véritable valeur de

mots, ils paroissoient reçus pour signifier un travail en relief différent de celui qu'on faisoit en pierres précieuses, appellé ἀναγλυφον, comme je le ferai voir ci-après. De sorte que τόρευμα est proprement un ouvrage de figures d'un saillant très-grand; et cette explication est conforme au mot τόρος (1), qui signifie un objet clairement énoncé. Comme cet art s'exerce principalement sur de petits ouvrages, et les ornemens, Plutarque combine le mot de τορεύειν avec celui de λεπτουργεῖν, c'est-à-dire, travailler de petites choses; et il s'en sert dans cette acception, lorsqu'en parlant d'Alexandre, troisième fils de Persée, dernier roi de Macédoine, il nous apprend que ce prince s'étoit fait une réputation à Rome par l'exécution de ces sortes d'ouvrages (2).

§. 8. Le plus ancien artiste en ce genre, sur-tout en vases d'argent ciselés, seroit Alcon de Mylée en Sicile, si l'on pouvoit s'en rapporter à Ovide (3), qui le place quelques générations avant la guerre de Troie. Ce poëte nous apprend que, parmi les présens qu'Anius, roi de Délos, fit à Enée, il y avoit une coupe de la main d'Alcon, et il nous fait connoître les premiers possesseurs de cette coupe. Mais Ovide fait ici un anachronisme manifeste; car Mylée ne fut construite que quelques siècles après cette époque, comme on peut s'en convaincre par la *Sicilia antiqua* de Cluvier; qui pourtant n'a pas plus relevé cette méprise du poëte latin que ses commentateurs (4).

§. 9. Quant aux figures en pierre, ils s'exécutoient principa-

ces paroles. C'est dans ce sens que, parmi bien d'autres écrivains, les a interprêté Hardouin dans le *l. deja cité xxxiv, ch. 8. sect.* 19, §. 2, *note* 33 de Pline; et Saumaise, *Exercit. Plin. in Sol. chap.* 52, *tom. II, p.* 736 *et suiv.*, où il entre dans de grands détails. *C. F.*

(1) C'est ainsi que s'explique le mot τορείας, dont se sert Dion Chrysostome, lorsque, parlant (*Orat. xxx, p.* 307.) des coupes dont le travail étoit en bosselage, il dit : ἕλικάς τινας καὶ τορείας; c'est-à-dire, qu'elles étoient chargées tout au tour d'ornemens et d'autres ouvrages en bas-relief; tandis que le traducteur de cet écrivain entend mal-à-propos par-là des travaux faits au tour.

(2) Plutarch. *Æmil. p.* 501, *l.* 15.

(3) *Metamorph. l. xiij, p.* 679.

(4) Cluv. *Sicil. ant. l. ii, p.* 301 *et seq.*

lement en marbre et en pierres les plus dures, tels que le basalte et le porphyre.

En marbre. Des statues de marbre, faites ordinairement d'un seul bloc.

§. 10. Comme le marbre est la principale matière mise en œuvre par l'antiquité, il mérite une attention particulière (1).

(1) Winkelmann, dans la première édition de son *Histoire à l'art*, traite dans un paragraphe particulier des plus beaux et des plus célèbres marbres de la Grèce; et l'on ne voit point pourquoi, voulant corriger et augmenter son ouvrage, il l'a omis ici. Il y parloit particulièrement de deux espèces de marbres, savoir, du marbre de Paros, appellé aussi λύγδινος, d'une montagne de ce nom dans l'île de Paros, et du marbre penthélisien, qu'on tiroit d'une carrière près d'Athènes, découverte par Bisa de Naxos, qui s'en servit pour faire les tuiles du temple de Jupiter Olympien, dans l'olympiade LXXXVII, Pausanias *l. v*, *ch.* 10. *p.* 398, *au comm.*

Bisa n'a pas découvert la carrière, mais c'est lui qui, le premier, s'est servi du marbre penthélisien, dont fut couvert ensuite ce temple; et Pausanias le prouve par deux vers grecs qui furent gravés sur la base de la statue, qu'on lui érigea à Naxos.

Naxi hæc Latoidæ fecit solertia Byzæ,
Cui primum secta est tegula de lapide.
C. F.

Les anciens Grecs ont fait plus d'usage du dernier de ces marbres que du premier, au point que de dix statues il y en avoit neuf de marbre penthélisien, tandis qu'il n'y en avoit qu'une de marbre de Paros. Voyez Pausanias *passim.* Le marbre penthélisien, quoique moins blanc que le marbre de Carrare (Plin. *liv. xxxvj. ch.* 5. *au comm.*), étoit d'une pâte molle, ou, pour mieux dire, douce; on le travailloit par conséquent presque aussi facilement que la cire. Les anciens ont fait d'admirables statues avec l'une et l'autre espèce de ces marbres. Isidore se trompe donc (*Orig. liv. xvj*, *c.* 5.), lorsqu'il dit qu'on ne pouvoit avoir du marbre de Paros que de petites pièces, propres à faire des vases. *E. M.*

Voyez ci-dessus *tom. I*, *p.* 160, *n.* 1. *C. F.*

Il y avoit d'autres marbres blancs en Grèce; de ce nombre étoient celui qu'on tiroit du mont Hymète, près d'Athènes; Strabon, *liv. ix*, *p.* 613, *au comm. t. I*, et le marbre *porin*, qui venoit de l'Elide, province limitrophe du Péloponnèse. Le premier approchoit en blancheur du penthélisien, le second ressembloit plus au marbre de Paros, excepté qu'il étoit beaucoup plus léger. Pline *liv. xxxvj*, *ch.* 17, *sect.* 28. C'est de ce dernier marbre qu'étoient construits les deux fameux temples d'Apollon, à Delphes, et de Jupiter Olympien. Herod. *liv. v*, *ch.* 62, *p.* 401. Pausanias, *liv. v*, *ch.* 10. *p.* 398. Le marbre d'Ephèse étoit de même célèbre pour sa blancheur; il fut découvert par le berger Possidore, à qui les Ephésiens décernèrent à cause de cela les honneurs divins. Le marbre de Thase ou Thasus, et le marbre *proconèse* étoient de même blancs; mais dans ce dernier on apperçoit quelques veines noirâtres. Voyez Saumaise, *Exerc. Plin. in Solin. chap.* 37,

La plupart des statues de marbre sont exécutées d'un seul bloc. Platon, dans sa république, en fait une loi (1). Cependant quelques-unes des plus belles statues de marbre nous font connoitre que, dès le commencement de l'art, on étoit dans l'usage de travailler les têtes séparément, et de les adapter ensuite aux troncs ; c'est ce qu'on voit distinctement aux têtes de Niobé et de ses filles, et à celles des deux Pallas de la villa Albani (2). Les Caryatides découvertes en 1761, ont aussi des têtes rapportées (3).

tom. I, *pag.* 495, *col.* 2, *C.* On découvre de même quelques veines jaunes dans le *phengite*, autre marbre blanc qu'on tiroit de la Cappadoce; Pline (*liv. xxxvj*. *ch.* 22, *sect.* 46.) dit qu'il prenoit le poli au point qu'il pouvoit servir de miroir. Sueton. *in Domit. cap. xiv.* Le marbre *coralitique* ou *sangarique* approchoit, pour la blancheur, de l'ivoire, Pline, *liv. xxxvj, ch.* 8, *sect.* 14. Quant aux marbres de Lesbos et de Jasse, ils étoient d'un blanc livide avec des tâches sanguines. Je passe sous silence les autres espèces de marbres blancs moins renommés. Aujourd'hui il seroit presque impossible de distinguer dans les monumens grecs, qui subsistent encore, toutes ces différentes espèces de marbres. Les Grecs avoient, outre les marbres blancs, plusieurs autres marbres de différentes couleurs, et diversement tâchés : tels que le *caristique* ou *eubeën*, qui étoit d'un verd de mer; celui de Chio à plusieurs couleurs; mais dans lequel dominoient les veines noirâtres; le *ténarique* de deux espèces, l'une noire, l'autre d'un beau verd, qui étoit aussi la couleur du *prasin*; le *phrygien*, dans lequel on voyoit des tâches rondes, couleur de pourpre, *l'alabandique*, le *lydien*, l'*onichite*, le *conchite*, et d'autres encore, qu'on peut voir chez Cariofilo, *de Antiq. marmor. pag.* 3 *et suiv.* Ces marbres-là servoient principalement à faire des colonnes. Lorsque la mode de revêtir les parvis de marbre s'introduisit à Rome, mode qui y avoit été portée par Mamurra, et que Pline condamne (*liv. xxxvj*, *ch.* 6, *sect.* 7.), on y transporta non-seulement les plus beaux marbres de la Grèce et de l'Asie, mais les artistes s'avisèrent encore de les colorier avec le pinçeau, incrustant, comme le dit Pline (*liv. xxxv*, *ch.* 1.), un ove de marbre *numidique* dans une table de marbre *sinnadique*, deux espèces de marbres que le traducteur italien Domenichi, aussi bien que le François du Pinet, ont pris pour deux noms d'hommes. Dans cet art les artistes romains modernes ont sans contredit été bien plus loin que les anciens. La Sicile produit aujourd'hui plusieurs marbres, semblables à ceux de la Grèce, et sur lesquels on peut consulter le savant ouvrage d'Augustino Tetamo, *Dissert. vij*, *tom. I. Saggi di Dissert. dell Acc. Palerm. E. M.*

(1) Plat. *leg. xij*, *p.* 956. *A.*

(2) Une de celles dont nous avons donné la figure dans la planche XIV, tom. I. *C. F.*

(3) Actuellement dans la même villa.

Quelquefois on pratiquoit la même chose relativement aux bras: ceux des deux Pallas qu'on vient de citer, sont adaptés aux statues.

§. 11. La figure presque colossale représentant une rivière, qu'on conserve aujourd'hui à la villa Albani, et qui étoit autrefois à la maison de campagne des ducs d'Est, à Trivoli, nous prouve que les statuaires anciens avoient coutume d'ébaucher leurs statues, ainsi que font les sculpteurs modernes; car la partie inférieure de cette statue est à peine dégrossie. Sur les principaux os, couverts par la draperie, on a laissé des points saillans, qui servoient de points indicatifs, et qu'on enlevoit avec l'outil quand on mettoit la dernière main à la statue, comme on le fait encore aujourd'hui.

Première ébauche des statues.

§. 12. On voit, par quelques statues, que les anciens procédoient comme les modernes dans la manière de traiter les membres détachés d'une figure, et que pour travailler sans danger les parties libres, ils les assujettissoient à la figure par un soutien (*puntello*). C'est ce qu'on remarque même à quelques statues, où cela pourroit bien ne pas paroître nécessaire. A un Hercule du jardin Borghèse, on voit l'extrémité des parties naturelles reposer sur un pareil soutien, qui est une baguette de marbre proprement travaillée, et de l'épaisseur d'un mince tuyau de plume; cet appui est assujetti au membre et aux testicules. Au reste, cet Hercule, par rapport à sa parfaite conservation, peut être rangé dans la classe des figures les plus rares de Rome; car il est tellement intact, qu'il ne lui manque que les extrémités de deux doigts du pied, qui n'auroient pas non plus souffert, s'ils n'avoient pas dépassé la plinthe.

Soutien pour les parties isolées.

§. 13. Après l'exécution complette des statues, on prenoit le parti, ou de les polir entièrement, ce qui se faisoit d'abord avec la pierre ponce (1), et ensuite avec la potée et le tripoli, ou de

Dernière main donnée aux statues, soit en les polissant, soit en les remaniant avec l'outil.

comme nous l'avons dit dans le tome premier pag. 510, note 5. *C. F.*

(1) Pline (*liv. xxxvj, ch. 7, sect.* 10.) dit que les artistes se servoient pour cet effet d'une certaine pierre qu'on appelloit *naxos*, parce que, comme le remarque Hardouin sur ce passage, elle se préparoit à *Naxos*, dans l'île de Crète,

les repasser d'un bout à l'autre avec l'outil. Cette dernière opération avoit sans doute lieu après qu'on avoit donné le premier poli aux figures avec la pierre ponce. On procédoit ainsi, tant pour s'approcher de la vérité des chairs et des draperies, que pour mieux dévoiler le fini de l'exécution, parce que les parties entièrement polies jettent un éclat si vif, lorsqu'elles sont éclairées, qu'il n'est pas toujours facile d'en remarquer le travail soigné. Il est probable qu'on craignoit aussi que le frottement et le poliment des statues, ne leur fissent perdre les traits les plus savans et les touches les plus spirituelles, attendu que ce n'est pas le sculpteur lui-même qui fait cette opération (1); ce qui a déterminé quelques anciens statuaires à remanier leurs ouvrages, et à promener doucement le ciseau sur toutes les parties. Cependant la plupart des statues, même les colossales, sont entièrement polies (2), ainsi que le font voir les morceaux du prétendu colosse de l'Apollon au

quoiqu'elle te trouvât en effet dans celle de Chypre. Pline ajoute, que dans la suite on employa pour cela d'autres pierres qu'on tiroit de l'Arménie. Au dire de Vitruve *liv. vij*, *ch.* 9, dont le passage sera rapporté ci-après (*ch.* 38, §. 8.) on frottoit les statues avec de la cire ferme ou du suif, et avec des brosses bien propres; mais il ne dit pas si l'on se servoit de cela pour donner du lustre aux statues neuves, ou si c'étoit pour polir les anciennes, et pour couvrir quelque défaut, ainsi que le font plusieurs artistes modernes sur les ouvrages de marbre, et en général de toute sorte de pierres. *C. F.*

(1) Voici ce que dit Algarotti, *Lettere sopra la pittura*, *let.* 1, *oper. tom. VI*, *p.* 7 : « On se plaint en France, qu'en » repolissant, je dirois presque avec peu » de politesse, les statues du Puget et de » Girardon, qui sont dans les jardins de » Versailles, on en emporte l'épiderme et » cette fleur de chair qui semblent ra» mollir le marbre ». Algarotti se plaint ensuite de ce que, sous prétexte de rajeunir les peintures du Tintoret et du Titien, on en enlève les liaisons, les glacis, cette espèce de poli si précieux, cette *patina*, qui unit insensiblement les couleurs, les rend plus douces et plus délicates, et qui seule peut donner aux peintures cet accord, cet air ancien, imprimé par la main du tems, qui y travaille avec des pinçeaux très-fins, avec une lenteur incroyable, et tel qu'il apparut au *Spectateur* dans sa vision pittoresque. *C. F.*

(2) Parmi les statues les plus polies on peut voir celles des deux prisonniers dans la cour du palais des conservateurs au Capitole, dont il a déja été parlé t. I, pag. 532, et dont il sera encore fait mention liv. vj, ch. 5, §. 26, note. Ces statues

Capitole (2). Deux têtes colossales qui représentent des Tritons, et deux autres têtes également colossales de Titus et de Trajan à la villa Albani, nous offrent des chairs avec le même poli. Le mot du philosophe Lacyde (1) qui, après avoir refusé l'invitation du roi Attale, dit qu'il ne falloit voir les rois que de loin comme les statues, ne sauroit être appliqué à toutes les statues; tandis qu'il pourroit bien l'être à tous les rois. Il est certain que les monumens que nous venons de citer sont tellement terminés, qu'ils peuvent être comparés pour le poliment aux gravures des pierres précieuses.

§. 14. A l'égard des statues entièrement travaillées avec l'outil, la plus belle est sans contredit le Laocoon. C'est ici qu'un œil attentif découvre avec quelle adresse et qu'elle sûreté le statuaire a promené l'instrument sur son ouvrage, pour ne pas altérer les touches savantes par un frottement réitéré. L'épiderme de cette statue paroît un peu brut, en comparaison de la peau lisse d'autres figures; mais ce brut est comme un velours doux comparé à un satin brillant. L'épiderme du Laocoon est, pour ainsi dire, comme la peau des premiers Grecs, qui n'étoit point dilatée par l'emploi fréquent des bains chauds, ni relâchée par l'usage répété des frottoirs, dont les Romains, amollis par le luxe, faisoient usage (2). Sur la peau de ces hommes s'élevoit une trans- De l'exécution du Laocoon.

sont polies au point qu'elles refléchissent la lumière comme des miroirs.

(1) Chez *Diog. Laërce*, *liv. iv*, *segm.* 61.

(2) J'avouerai, si l'on veut, que l'usage de ces bains et des strigiles, étoit inconnu aux premiers Grecs; mais je ne conviendrai pas que leur usage ait été introduit par une suite du luxe des Romains. Il est certain que ces derniers en ont pris l'idée des premiers, chez qui il existoit même avant Homère, comme on peut le voir dans les ouvrages de ce poëte. Cet usage devint dans la suite beaucoup plus commun, et il passa chez les Romains, qui adoptèrent jusques aux termes techniques qui y avoient rapport, et les conservèrent. Voyez *Laurenti*, *De baln. et med. antiq. schediasma c. 2;* Casali, *De therm. et Baln. vet.;* Ferrati, *De Balneis post. init.* Denina, *Istoria della Grecia*, *tom. II*, *lib. vij*, *c.* 3. Mercuriale, qui s'attache à prouver, sur l'autorité d'Hypocrate (*De arte Gymnast. lib. j*, *c.* 10, *princ.*), que du tems de ce grand médecin l'usage des bains étoit très-rare; mais peut-être n'avoit-il pas bien lu ce qu'il en dit, *De victus rat. in morb. acut. sect.* 3. §. 114; où il fait entendre précisément le contraire, en conseillant les

piration salutaire, telle que le premier duvet qui revêt le menton de l'adolescent (1).

§. 15. Au reste, les monumens de sculpture, terminés au simple ciseau, sont en assez grand nombre. Tels sont, entre autres, les deux grands lions placés à l'entrée de l'arsenal de Vénise, et transportés d'Athènes en cette ville; ils sont traités avec le simple outil, ainsi que l'exigent le poil et la crinière de ce fier animal.

Du marbre noir.

§. 16. Le marbre noir, dont il y en avoit une espèce dans les carrières de l'île de Lesbos (2), fut employé plus tard que le blanc.

bains comme un excellent remède, et où il plaint de ce qu'on n'a pas des endroits plus commodes, et tous les ustenciles nécessaires pour en prendre. Quand à l'usage du strigile ou grattoir, on peut voir la pierre précieuse qui représente Tidée, donnée tom. I, p. 314, et ce que j'en ai dit à la p. 254, n. 1. On trouve aussi dans Xénophon (*De exp. Cyri*, *l. j*, *p.* 246. *D.*), que Xénias, capitaine du jeune Cyrus, distribua des strigiles d'or aux fêtes lupercales qu'il fit célébrer. *C. F.*

(1) Ces comparaisons éclairciront peut-être mieux une expression mal entendue de Denys d'Halycarnasse (*Epist. ad Cor. Pompei de Plat. p.* 204. *l.* 7.), que ne l'ont fait les disputes savantes de Saumaise (*Not. in Tertullian. de pall. p.* 234 *et Confut. animadv. Andr. Kerkoetii, p.* 172 *et* 189.), et des Petau (*Andr. Kerkoetii Mastigoph. part. III, pag.* 106.). Denys d'Halycarnasse, parlant de la manière d'écrire de Platon, ainsi que de quelques passages semblables d'autres auteurs, dit : χνοῦς ἀρχαιοπινὴς et χνοῦς ὁ τῆς ἀρχαιότητος (*antiqua illa invenustas.*) Telle est aussi la manière dont s'exprime Cicéron (*ad Atticum l. xiv, ep.* 7.) lorsqu'il dit : *litteræ* πεπινωμέναι. A mon avis, on pourroit rendre l'expression, prise en général, par le *velouté et l'onctueux de l'antiquité.* En prenant le mot χνοῦς, non dans la signification éloignée et impropre, comme l'ont fait nos savans, mais dans son sens primitif et naturel, qui désigne le premier duvet du menton; et en comparant cette expression à l'application que je fais de cette image à l'épiderme du Laocoon, l'on sentira que Denys d'Halycarnasse a voulu dire la même chose. Hardouin (*sur une lettre de Denis d'Halycarnasse à Pompée, p.* 128.), qui a prétendu expliquer ce passage après les savans en question, nous laisse plus incertains qu'auparavant. Le mot χνοῦς rend la même image, lors qu'il est employé pour désigner la peau véloutée des fruits, ainsi qu'il l'est ici par Aristophane (*Nub. v.* 974).

Winkelmann devoit dire qu'Aristophane l'employe précisément dans ce sens, et non pas pour désigner la peau veloutée des fruits, dont il ne parle pas. *C. F.*

(2) Philostr. *De vit. Sophist. l. ij*, *p.* 556. Herod. *c.* 8, *t. II*, *p.* 556. Il y en avoit d'autres carrières à Tanare et en Afrique, qui étoient plus célèbres. Pline, *l. xxxvj*, *c.* 18, *sect.* 29. *C. F.*

blanc. Il se trouve toutefois une statue de ce marbre, faite par un ancien artiste d'Egine, que j'ai déja citée dans le premier livre de cette histoire. L'espèce la plus dure et la plus fine de ce marbre se nomme ordinairement *paragon* ou *pierre de touche.* Quant aux figures grecques entières de cette pierre, il s'en est conservé plusieurs; savoir, un Apollon dans la galerie du palais Farnèse, le dieu nommé vulgairement Aventinus dans le cabinet du Capitole, l'un et l'autre plus grands que nature (1); de plus, les deux Centaures qui ont appartenu autrefois au cardinal Furietti, et qui sont aujourd'hui au Capitole, ouvrages d'Aristéas et de Papias d'Aphrodisium, qui ont gravé leurs noms sur les socles des figures (2). En fait de statues de grandeur naturelle, il se trouve un jeune Satyre qui danse, et un Athlète qui tient dans sa main un flacon d'huile; figures qui se voient toutes deux à la villa Albani, et qui furent découvertes par le cardinal Alexandre dans les fouilles de l'ancienne ville d'Antium, où on les trouva placées, outre un Jupiter et un Esculape aussi de marbre noir et de même grandeur, dans une salle ronde près du théâtre. Indépendamment de ces statues, exécutées dans le style grec, et faites de marbre noir, il y a encore celles qui sont des imitations de la manière égyptienne, et qu'on a trouvées à Tivoli, dans les fouilles de la villa Adrienne. Nous avons parlé de ces imitations dans le second livre de cette Histoire.

§. 17. La pierre noire dont nous parlons diffère beaucoup entre elle par rapport à la dureté. Le marbre le plus tendre de cette espèce, est aussi le plus noir; c'est celui que nous appellons noir antique: *nero antico.* Quant à celui qu'on tire encore des carrières, il n'est pas de bonne qualité, étant d'ordinaire cassant comme

(1) Ces statues sont toutes deux de basalte verd. La statue d'un héros avec une figurine ailée, et enveloppée dans un manteau, dans le casin de la villa Negroni, sur le mont Esquilin, est de pierre de touche: elle est encore remarquable malgré l'ignorance de celui qui l'a restaurée. *C. F.*

(2) Ces socles sont d'un gris brun tirant sur le noir.

du verre. La dureté du marbre des Centaures dont nous venons de parler, l'a fait prendre par quelques connoisseurs pour une pierre d'Egypte; mais l'examen a bientôt démontré le peu de fondement de leur conjecture.

De l'albâtre. §. 18. L'albâtre oriental est encore plus dur que le marbre blanc. Comme l'albâtre, en général, consiste en couches feuilletées, et ne forme pas, ainsi que le marbre blanc, une masse solide, il est bien plus dificile à travailler, en ce que les feuillets dont il est composé se détachent aisément. Si nous voulons en juger par les monumens qui nous restent, il semble que les anciens n'ont jamais exécuté des figures entières d'aucune espèce d'albâtre; mais que les extrémités, la tête, les mains et les pieds étoient d'une autre matière, et vraisemblablement de bronze (1). Dans les têtes mâles et barbues, les chairs sont polies, et les poils de la barbe sont tenus bruts. A Rome il ne s'est conservé qu'une seule tête d'albâtre, et encore n'est-ce que la partie de devant ou le visage d'une tête d'Adrien, qui se trouve au cabinet du Capitole.

§. 19. En figures entières, exécutées en albâtre, on voit, à Rome, deux statues de Diane moins grandes que nature : l'une est à la maison Verospi; et l'autre, qui est la plus petite, est à la villa Borghèse; mais, comme je l'ai déja remarqué, ces deux figures n'ont d'antique et d'albâtre que la draperie : la tête, les mains et les pieds sont modernes et de bronze. Toutes deux sont de l'espèce d'albâtre nommé *agatino*, parce qu'il ressemble à l'agate, et qu'il en a presque la dureté. Les draperies de ces deux figures sont d'une beauté admirable. A la villa Albani on voit,

(1) Ils faisoient cependant des figurines entières d'albâtre. On découvrit entre autres une figure de femme, haute de dix-huit pouces, d'un albâtre extrêmement blanc et fort poli dans une crevasse occasionnée par un tremblement de terre, le 15 janvier 1775, entre Saint-Paul-trois-Châteaux et Chaussaie; en France; figure qui depuis a été portée à Paris, et que les uns ont pris pour une Vénus, les autres pour une Cléopatre, et d'autres pour une Rhodope. Voyez l'*Antologia romana*, 177[illegible], *num. X*, *p. 77*. *C. F.*

en albâtre, la partie supérieure d'une figure, qui est aussi une Diane, dont la moitié inférieure est restaurée. Mais la plus grande statue d'albâtre est un beau torse revêtu de son armure, qui a passé, avec le cabinet Odescalchi, à Saint-Ildefonse, en Espagne, et dont la tête, les bras et les jambes sont de bronze doré, parties restaurées par un maître moderne : la tête, selon l'intention du restaurateur, doit représenter un Jule-César. Comme nous ne parlons ici que des monumens grecs, je ne ferai pas mention de la figure égyptienne assise de la villa Albani, statue plus grande que nature, et faite d'albâtre blanchâtre de la Thébaïde. Ce monument, que j'ai cité dans le second livre de cette Histoire (1), est le plus grand de tous les ouvrages d'albâtre qu'on connoisse.

§. 20. Aux figures dont je viens de faire mention, j'ajouterai les Hermès et les bustes. Quatre Hermès de grandeur ordinaire et d'albâtre fleuri (*fiorito*), surmontés de têtes antiques de marbre jaune, décorent la villa Albani; et ce sont les quatre seuls morceaux de ce genre que je connoisse. Quant aux bustes, ou, pour parler plus exactement, quant aux poitrines drapées, d'albâtre, on en voit cinq dans le cabinet du Capitole. Les bustes d'Adrien, de Sabine et de Septime-Sévère, sont d'albâtre-agate; ceux de Jule-César, de Faustine l'ancienne, et celui qui est surmonté d'une tête de Pescennius Niger, sont d'albâtre fleuri. Dans la villa Albani, on voit treize bustes de cette espèce, dont trois sont de grandeur naturelle, et de ces trois, deux sont d'un albâtre nommé *cotognino*, parce que sa couleur ressemble à un coing cuit (*cotogna*). C'est aussi de cette pierre qu'est le torse de Saint-Ildefonse. Le troisième morceau et les dix autres, tous moins grands que nature, sont d'albâtre-agate. Un autre buste semblable, avec une tête de femme, se trouve dans la maison du marquis Patrizi-Montorio (2).

(1) Cap. 2, §. 11.

(2) Il y en a un autre avec une tête de femme en albâtre oriental, parfaitement bien conservé, que possède le chevalier

Du basalte. §. 21. Les sculpteurs grecs n'ont pas moins cherché à se distinguer par des ouvrages de basalte (1), tant celui qui est couleur de fer, que celui qui tire sur le verd, que par des monumens d'albâtre. En statues entières de basalte, on n'en connoît qu'une seule; c'est un Apollon plus grand que nature, et d'un travail médiocre. Une ancienne estampe représente cette figure comme un Hermaphrodite; c'est ce qui a trompé le savant comte de Caylus (2), qui l'a prise pour une de ces natures mixtes. Ce morceau est de basalte noirâtre. La villa Médicis conserve le torse d'une figure d'homme grande comme nature et de basalte verdâtre; ce précieux reste nous dévoile une des plus belles figures de l'antiquité, tant pour l'étendue de la science, que pour la finesse du travail. Les têtes de basalte, échappées aux ravages du tems, nous donnent lieu de croire qu'il n'y a que les artistes

d'Azara. On croit que ce buste représente Antonine l'aînée.

(1) Nous ne sommes pas bien assurés, si l'on en croit M. Guettard (*Mém. sur le basalte des anciens et des modernes*), que les anciens ayent donné le nom de basalte à la pierre que nous appellons ainsi. *E. M.*

Je pense, moi, que nous en sommes très-certains, pour ce qui regarde au moins le basalte noir ancien, dont il est parvenu des monumens jusques à nous, et dont la nature est tout-à-fait semblable à la description que Pline fait du basalte (*l. xxxvj, ch.* 7, *sect.* 11.), quand il dit, qu'il a la dureté et la couleur du fer, ainsi que nous l'avons déja remarqué tom. I, p. 169, note 2. *C. F.* Depuis Pline (auquel il faut joindre Saint-Isidore, *Orig. l.* 16, *c.* 5), le premier, au dire de M. Guettard, qui ait parlé du basalte c'est M. Agrippa, dans le seizième siècle. Cependant Papia, auteur de l'onzième siècle, en a fait mention long-tems auparavant. Voyez son Dictionnaire au mot *Basantes.* C'est ainsi qu'il nomme le basalte, et dans la description qu'il en fait, il dit : que cette pierre est de couleur de fer et fort dure. De plus, M. Guettard prétend qu'il ne nous reste aucun monument que les anciens aient reconnu pour être de basalte. La statue du Nil, entourée de petits enfans, qui se voit au Capitole, est de pierre calcaire et différente de celle, qu'au rapport de Pline, à l'endroit cité (*l. xxxvj, c.* 7, *sect.* 11), Vespasien fit placer dans le temple de la Paix. Voyez sur l'origine du basalte, outre ce que nous en avons dit, tom. I, p. 169, note 2, et la note 2, p. 170, dans les *Opusculi scelti ann.* 1779, *t. I, p.* 86; la dissertation de Bergmann, qui en attribue la formation à l'action réunie du feu et de l'eau. *E. M.*

(2) *Recueil d'antiq. t. III, p.* 120.

d'une habileté particulière qui se soient appliqués à travailler cette pierre ; car elles sont conçues dans le plus beau style et terminées avec le plus grand soin (1). Outre la tête de Scipion, dont je parlerai dans la suite, on voyoit au palais Verospi la tête d'un jeune héros, qui appartient aujourd'hui à M. le Bailly de Breteuil, ambassadeur de Malte, à Rome ; et à la villa Albani, il se trouve une tête idéale de femme, posée sur un buste antique de porphyre. La plus belle tête de basalte seroit sans contredit une tête que je possède, et qui représente celle d'un jeune homme grande comme nature ; mais elle est tellement endommagée, qu'elle n'a d'entier que les yeux, le front, une oreille et les cheveux. Le travail des cheveux de cette tête, ainsi que de celle de Verospi, est différent de l'exécution des têtes d'homme en marbre ; c'est-à-dire, que les cheveux n'y sont pas traités comme à ces dernières en boucles détachées, ou fouillées avec le trépan ; ils sont rendus comme des cheveux coupés courts, et ensuite peignés avec un peigne fin, tels qu'ils se trouvent communément aux têtes idéales d'homme exécutées en bronze, où chaque cheveu est, pour ainsi dire, indiqué séparément. A l'égard des têtes de bronze, faites d'après nature, le mécanisme des cheveux y est tout différent : le Marc-Aurèle à cheval et le Septime-Sévère à pied, du palais Barberin, ont les cheveux bouclés, comme leurs figures en marbre. L'Hercule du Capitole a les cheveux touffus et crépus, comme on les voit en général à Hercule. Dans la chevelure de la tête mutilée dont je viens de faire mention, il règne une industrie extraordinaire, et je dirois presque inimitable. On remarque presque la même finesse de travail dans le poil du torse d'un lion de basalte de l'espèce verdâtre le plus dur, qui se conserve à la villa Borioni (2). Au reste, j'ai déja parlé de ces dernières têtes dans le quatrième chapitre, à propos

(1) Voyez ci-dessus p. 73, n. 1.

(2) Ce torse restauré est actuellement dans la villa Albani, vis-à-vis la statue de brèche d'Egypte, dont il a été parlé t. I, p. 184. *C. F.*

des oreilles des Pancratiastes (1). Le poli extraordinaire qu'on a été obligé de donner à cette pierre, et l'extrême finesse des parties dont elle est composée, ont empêché qu'il ne s'y formât une croûte comme il arrive au marbre le plus poli. De sorte que les têtes de basalte ont été trouvées dans la terre avec tout leur poliment primitif.

Du porphyre et des vases faits au tour.

§. 22. Pour ce qui est des ouvrages de porphyre, j'en ai déja fait mention dans le second livre (2). J'ai indiqué, à cette occasion, les outils qu'on employoit pour travailler cette matière, et j'ai cité en même tems les plus belles figures de porphyre faites par des maitres grecs et parvenues jusqu'à nous. Content d'avoir donné quelque notion sur ce travail, je m'attacherai ici à réfuter une prévention assez généralement établie, et à répandre quelque jour sur le mécanisme des vases de porphyre.

§. 23. L'écrivain, qui s'est imaginé que les artistes modernes ignorent l'art de travailler le porphyre (3), étoit mal informé sur cet article; et quand le Vasari avance que Cosme de Médicis, duc de Florence, a inventé une eau pour amollir le porphyre, il décèle sa puérile crédulité (4). Le travail en porphyre n'a jamais été un secret pour nos artistes, qui ont exécuté des ouvrages distingués en cette matière, tel que le beau couvercle de l'urne antique déposée dans la magnifique chapelle des Corsini, à Saint-Jean-de-Latran (5). On sait que ce vase étoit placé au-

(1) Je crois que Winkelmann veut parler ici d'une tête qui lui appartenoit, et d'une autre de M. le Bailly de Breteuil, dont il a été parlé *tom. I, liv. 2, c. 2,* §. 9, et desquelles il sera fait mention ci-après *l. iv, c. 7. §. 25, et l. vj, c. 4,* §. 22.

(2) Chap. 2, §. 15, p. 176 et suiv.

(3) Juvenal de Carlencas, *Essais sur l'Hist. des bell. Lett. t. IV.*

(4) Vasari, *Vit. de' Pitt. Proœm. p.* 12. Ce que dit Vasari est bien différent. Il observe qu'il manquoit à la perfection de l'art de savoir travailler *parfaitement* le porphyre. Cosme de Médicis tira, je ne sais de quelle herbe, un suc d'une si grande vertu, qu'en y faisant éteindre un fer rouge, il lui donnoit une trempe extrêmement dure. *C. F.*

(5) Un ouvrage plus admirable en ce genre, c'est la restauration faite, il y a quelques années, à l'urne de Sainte Hélene, dont il sera parlé dans la suite, livre vj, ch. 8, §. 15, avec un grand

paravant sous le portique du Panthéon; de sorte qu'on peut croire qu'il avoit servi dans les thermes d'Agrippa réunis à ce temple. Comme les vases de cette forme servoient de cuves dans les bains, et qu'ils étoient par conséquent sans couvercle, on fut obligé d'en faire exécuter un de la même pierre, pour l'adapter à ce vase, destiné à servir d'urne funéraire au tombeau du pape Clément XII (1). Dans le siècle passé, que le porphyre se trouvoit en plus grande quantité à Rome, on exécuta en cette pierre différens ouvrages, entr'autres les têtes des douze premiers empereurs Romains qu'on voit au palais Borghèse.

§. 24. Mais il paroît que les écrivains en question n'ont pas dirigé leurs observations sur les ouvrages de porphyre les plus pénibles dans l'exécution, et qu'on pourroit regarder comme inimitables. Ce sont les vases creux, qui sont tellement évasés, qu'ils ne forment, avec les moulures et les cannelures des bords, tant au pied qu'au couvercle, que l'épaisseur d'un mince tuyau de plume à écrire; de sorte qu'il suffit de les voir pour être convaincu qu'on les a fait passer sur le banc du tourneur. Le cardinal Albani possède dans sa maison de campagne les plus beaux vases de porphyre qui soient au monde; l'un de ces vases fut

nombre de figures et de chevaux, pour ainsi dire, de plein relief. Aujourd'hui les artistes de Rome ont porté l'art de travailler le porphyre au point d'en faire des tabatières et des boëtes de montre. *C. F.*

(1) Vasari, à l'endroit cité, pag. 57, pense que ce vase a servi d'urne sépulchrale, à cause de sa forme et de sa hauteur, et parce qu'il n'a aucun des trous qu'on a coutume de voir aux cuves des bains. Mais je ne saurois adopter la conjecture des antiquaires du tems de Flaminius Vacca, lesquels, comme il le dit dans ses Mémoires, *n.* 35, ont pensé que ce vase étoit placé anciennement sur le haut du portique de la Rotonde, avec les cendres de M. Agrippa; car nous savons par Dion Cassius (*Hist. liv. liv*, *c.* 28, *p.* 759, *t. I.*) qu'Auguste fit ensevelir Agrippa dans le tombeau qu'il avoit destiné pour lui-même. Il se pourroit aussi que ce vase eût servi à quelque fontaine proche du Panthéon, dans laquelle l'eau a été jettée par deux lions qui furent trouvés au même endroit quand ce vase a été découvert, et qui ensuite furent placés à la *fontana felice*, aux Thermes de Sixte-quint, comme nous le dit le même Flaminius Vacca. *C. F.*

payé trois mille écus romains par le pape Clément XI. Ces précieux monumens ont été trouvés dans des tombeaux antiques, renfermés dans des vaisseaux de pierre de travertin; ce qui est cause de leur parfaite conservation qui nous frappe.

§. 25. Pline nous apprend que les anciens artistes travailloient au tour des vases de différentes autres pierres (1); et ce qu'il dit des cent cinquante colonnes du labyrinthe de l'île de Lemnos, toutes faites au tour, est une preuve de la grande expérience que les anciens avoient dans cette partie de la mécanique, et cela dans un tems aussi reculé que celui de la construction de cet édifice. Ces colonnes, suspendues à une machine particulière, pouvoient être tournées par un enfant (2).

§. 26. Le mécanisme employé pour faire les vases de porphyre a été un mystère, jusqu'à ce que le cardinal Albani ait levé ce secret, en montrant, par un heureux essai, que les modernes ne sont pas moins industrieux que les anciens à creuser le porphyre au tour; mais cette opération intérieure du vase coûte trois fois plus que celle de la forme extérieure. Le vase exécuté par ordre du cardinal Albani a été treize mois sur le banc du tourneur. Tous les autres vases de porphyre qu'on rencontre dans les palais et dans les maisons de campagne sont de fabrique moderne, et d'une forme peu élégante, et lorsqu'ils sont évasés, c'est toujours en forme cylindrique; ce qui se fait au moyen d'un cylindre de cuivre de la grandeur et de la capacité qu'on veut donner au vase. Tout le mécanisme se réduit à tourner, avec une corde, sans employer d'autre chevalet.

§. 27. Nous remarquerons ici que les statues antiques de porphyre, n'ont ni la tête, ni les mains, ni les pieds de la même matière; les statuaires anciens étoient dans l'usage de faire ces extrémités de marbre (3). Dans la galerie de Chigi, réunie main-

(1) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 22, *sect.* 44.

(2) Ibid. *c.* 13, *sect.* 19, §. 3.

(3) Comme est entr'autres la statue qui représente une Roma, sur la fontaine de la place du Capitole. *C. F.*

tenant

tenant à celle de Dresde, il y avoit une tête de Caligula; mais elle est moderne, et faite d'après la tête antique en basalte qui est au capitole. Dans la villa Borghèse, il y a une tête de Vespasien, qui est pareillement moderne. Il est vrai qu'à Vénise on voit quatre figures qui, rangées deux à deux, décorent l'entrée du palais du doge, et qui sont faites d'un seul bloc de porphyre: mais ce sont des productions des Grecs des tems postérieurs, ou du moyen âge. Il faut que Jérôme Magius ait eu bien peu de connoissance de l'art, pour avoir avancé que ces figures représentent Harmodius et Aristogiton, libérateurs d'Athènes (1).

De la restauration des ouvrages antiques, sur-tout de ceux en marbre

§. 28. Dans le mécanisme de la sculpture il faut comprendre la restauration des statues tant en marbre qu'en autres pierres dures, attendu qu'il y a une infinité de figures anciennes endommagées et qu'on a réparées depuis. Ces réparations sont de deux espèces: savoir, 1°. pour remédier à quelque vice du marbre ou au défaut de la matière nécessaire pour quelque partie, et 2°. pour reparer la mutilation des parties. Quant aux défauts de la matière, on y remédioit au moyen d'un ciment fait de marbre pilé, avec lequel on remplissoit les trous ou cavités, ainsi que je l'ai remarqué à la joue d'un Sphinx, qui se voit parmi les autres ornemens d'un autel endommagé, découvert en 1767 dans l'île de Caprée, au golfe de Naples, et qui se trouve dans le cabinet de M. Hamilton.

Restauration des parties défectueuses d'une figure.

§. 29. La restauration des parties mutilées se faisoit anciennement, comme cela se fait encore, au moyen d'un tenon qu'on introduisoit dans les trous pratiqués dans la portion endommagée et dans la portion ajoutée, pour assujettir et reunir ces parties (2). Ce tenon, qui est souvent de bronze, est aussi quelquefois

(1) *Miscel. l. ij, c. 6, p. 85.*

(2) Ensuite on les assujettit au moyen du plomb. Voyez Paulus dans les Pandectes *lib. vj, tit.* 1, *De rei vindic. l. in rem. actio* 23 §. *item.* 5. Ce jurisconsulte nous apprend, ainsi que Pomponius (dans la loi *Si statuam* 14. *De auro argento, etc. legato*), qu'on avoit coutume de restaurer les statues en prenant un bras, une jambe, ou quelqu'autre partie du corps d'une autre statue. *C. F.*

de fer, comme on le voit au fameux Laocoon, où il est placé derrière la base (1). On préféroit l'airain au fer, parce que sa rouille n'est pas nuisible au marbre (2), tandis qu'il arrive assez souvent que le fer fait des taches, sur-tout lorsque l'humidité y pénètre. Ces taches s'étendent avec le tems, comme cela est évident aux figures mutilées de l'Apollon et de la Diane de Baies, dont j'ai parlé plus haut. On voit sur-tout à la première de ces statues, que le fer, qui est encore apparent aujourd'hui, et qui servoit jadis à fixer la tête, anciennement restaurée et maintenant perdue, a fait jaunir la moitié de la poitrine. Pour parer à cet inconvénient, on avoit soin d'introduire des tenons de bronze jusque dans les bases des colonnes et des pilastres, comme on peut le remarquer encore aux bases des pilastres du temple de Sérapis, à Pozzuoli (3).

Observation sur les tems de ces restaurations.

§. 30. Il est naturel de demander, en quel tems de l'antiquité tous ces ouvrages de l'art ont été mutilés et restaurés? Et il doit paroître étrange que cela soit arrivé à une époque où les arts florissoient; cependant la chose est incontestable. D'un côté, il faut que cette mutilation ait été faite en Grèce même, soit dans la guerre des Achéens contre les Etoliens, où ces deux peuples

(1) On ne voit point point d'autre tenon à ce groupe, si ce n'est celui qui est derrière le bras gauche de Laocoon, où il y en a un de métal, pour l'assujettir au bras droit d'un de ses fils, parce que le marbre avoit été cassé. Ce tenon ne peut pas être antique. *C. F.*

(2) Voyez Caylus, *Rec. d'antiq. t. II, Antiq. Rom. au comm. p.* 273, où il fait la même réflexion au sujet de tous les usages auxquels les anciens employoient le bronze, mais principalement pour les édifices. Pline (*l. xxxiv, c.* 9, *sect.* 21.) observe que le bronze poli prend plus facilement la rouille ou le verd-de-gris; et que les anciens avoient coutume, pour le conserver, de l'enduire d'huile ou de poix liquide. *C. F.*

(3) Une autre raison qui détermina les peuples anciens à faire usage du bronze, ou même du simple cuivre (le bronze étant un composé de cuivre, d'étain et d'autres matières) pour leurs statues, leurs édifices, leurs armes, leurs ustenciles, et en général pour tous les instrumens pour lesquels on se sert aujourd'hui du fer, c'est qu'il étoit plus abondant que ce dernier métal. Voyez Goguet, *De l'origine des loix, des arts, etc. tom. I, part.* 1, *liv. ij, art.* 6, *chap.* 4, *C. F.*

exercèrent leur rage contre les monumens publics, comme je le dirai plus en détail dans la suite, ou dans le transport de ces monumens à Rome. D'un autre côté, l'on sait combien les ouvrages de l'art eurent à souffrir à Rome. Ce qui rend sur-tout très-vraisemblable la mutilation des monumens dans la Grèce, ce sont les statues découvertes à Baies : car l'histoire ne nous apprend pas que, depuis l'époque où les arts ont été introduits en Italie, jusqu'à leur décadence, on ait exercé dans ces cantons des actes d'hostilité. Après les Antonins, les arts étant tombés dans une décadence totale, il est probable qu'on ne songea pas non plus à réparer les monumens endommagés; il est à croire que les ouvrages de l'art, découverts ou à découvrir aux environs de Baies, ont été apportés mutilés de la Grèce, et ont été ensuite restaurés en Italie. A l'égard des productions de l'art trouvées à Rome, on pourroit en dire à peu près la même chose; mais elles auront essuyé bien d'autres revers dans cette ville. Combien les monumens antiques n'ont-ils pas souffert dans le grand incendie de Rome sous Néron (1), et dans les troubles de Vitellius, pendant lesquels on se défendit au Capitole en lançant des statues sur les assaillans (2).

§. 31. Mon dessein étoit de ne parler ici que des ouvrages mutilés et restaurés anciennement, et non de ceux qu'on tire brisés des ruines souterraines. Ces derniers monumens sont ceux qui ont été détruits dans les inondations des peuples septentrionaux dans les saccagemens de Rome, ainsi que de tout le Latium et des autres provinces d'Italie; sans parler des dévastations de la Grèce (3). Le souvenir de cette fureur fait naître de trop tristes réflexions pour nous arrêter sur ce sujet; d'ailleurs, nous parlons ici de l'exécution, et non de la destruction.

(1) Suet. *in Ner. c.* 38. *C. F.*

(2) Vitellius contraignit Sabinus et les autres Flaviens, à entrer dans le Capitole, où il les fit ensuite mourir en mettant le feu au temple de Jupiter Capitolin. Sueton. *in vita Aul. Vitell. c.* 15. *C. F.*

(3) V. ci-après l. vj, c. 8, §. 17 et 18.

Des ouvrages en bronze

§. 32. Je vais communiquer maintenant quelques observations sur les procédés des ouvrages en bronze, en commençant par la manière de préparer les métaux propres à la fonte ; puis je parlerai des moules ou creux, destinés à recevoir le bronze en fusion; ensuite de l'art de fondre et de raccorder la fonte. Je ferai mention aussi des défectuosités de la fonte, des procédés de la soudure et des ouvrages incrustés en bronze, ainsi que de ce que nous nommons la rouille de l'antiquité ; c'est-à-dire, la *patina*, qui est l'enduit verdâtre qui couvre le bronze antique.

De la préparation du bronze pour la fonte.

§. 33. Je dirai en premier lieu que le bronze se préparoit alors, comme il se prépare encore aujourd'hui, par l'alliage de l'étain avec ce métal, pour lui donner plus de fluidité (1). Il est certain que quand la partie de l'étain n'est pas assez grande, il manque au bronze la fluidité requise pour couler dans toutes les parties, et les Italiens disent alors qu'il est *incantato*. Benevenuto Cellini, fameux artiste dans ce genre, raconte qu'ayant préparé la fonte d'une statue, et donné l'ordre de déboucher le trou du fourneau pour faire couler le métal du canal dans le moule, il s'étoit mis à table dans l'intention de dîner pendant ce tems là ; que les ouvriers étant venus lui dire ensuite que la fonte étoit arrêtée, il avoit saisi sur-le-champ les plats et les assiettes d'étain, et les avoit jettés dans le bronze ardent ; ce qui avoit rendu aussitôt la masse assez fusible pour faire réussir l'opération (2). Par cette raison, et pour assurer le succès de la fonte, on étoit quelquefois dans l'usage de fondre des statues en cuivre, métal qui est très-fusible : les quatre chevaux de Vénise, dont

(1) Pline, *lib. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 20, et sur ce passage Hardouin *note* 9.

(2) Cellini raconte (dans sa vie pag. 275) qu'il assista au jet d'une statue; et qu'ayant vu que le métal ne couloit pas, parce que l'alliage de l'étain avoit été dévoré par l'intensité extrême du feu, ordonna de prendre tous ses plats, toutes ses écuelles et toutes ses assiettes d'étain, au nombre d'environ deux cents, qu'il fit jetter en partie, un par un, dans le canal par lequel la fusion couloit, et en partie dans le fourneau même, de sorte que par ce moyen la fonte s'opéra parfaitement bien. *C. F.*

je parlerai dans la suite plus en détail, sont de cuivre. Il paroît aussi que les anciens choisissoient de préférence ce métal pour l'exécution des statues destinées à être dorées; parce que ç'auroit été un luxe désordonné, que de revêtir d'or un beau bronze. On sait d'ailleurs que le cuivre est plus facile à dorer que le bronze.

§. 34. C'est à l'alliage nécessaire de l'étain au bronze, quand il a éprouvé l'action du feu, qu'il faut attribuer la quantité de petits trous, semblables à des globules, qu'on remarque aux anciens ouvrages de l'art. L'étain, ayant été dévoré par l'ardeur du feu, a rendu le bronze plus cassant, et presque aussi poreux qu'une pierre-ponce; de-là vient que cette sorte de bronze est plus légère de poids qu'à l'ordinaire. Cette diminution de poids est sensible aux monnoies de grand bronze, que les antiquaires nomment médaillons, et qui ont éprouvé l'action du feu. L'expérience nous apprend à les connoître par la comparaison de leur poids avec celui d'autres, ou par l'estimation qu'on en fait au tact. Ces médaillons, dépouillés de l'alliage de l'étain, se trouvent, pour ainsi dire, privés des parties onctueuses qui leur donnent du corps. Quand on les tire des excavations et qu'on les expose quelque tems à l'air ou à l'humidité, il s'y forme une crasse verdâtre qui ronge et qui consume le bronze antique.

Des moules dans lesquels on jettoit en fonte.

§. 35. Secondement, je remarquerai que les moules que les anciens artistes préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroissent avoir différé de ceux des nôtres. Sans entrer dans des détails à ce sujet, je rapporterai l'observation qu'on a faite sur les quatre chevaux antiques du portail de l'église de saint Marc à Vénise; savoir, que ces figures ont été fondues chacune dans deux moules, qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux; de sorte qu'on n'avoit pas besoin de briser les creux après l'opération, comme on est obligé de faire dans les autres procédés de la fonte (1).

(1) Les anciens, pour faire leurs moules, se servoient d'argile mêlée avec de la fleur de farine, comme le remarque très-bien Hardouin dans ses notes sur

De la manière de fondre et de raccorder la fonte.

§. 36. J'observerai en troisième lieu qu'il semble que les anciens ont suivi d'autres procédés que les modernes dans l'art de fondre et de raccorder la fonte; et qu'ils n'étoient pas dans l'usage de jetter en fonte des machines considérables. Au reste, cette observation nous conduira aux premiers essais et aux tems les plus reculés, dans lesquels, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoient composées de plusieurs pièces, jointes ensemble par des clous. Tel étoit un Jupiter de Sparte, fait par Léarque de Rhégium, de l'école de Dipœne et de Scyllis (1). Cette méthode facile de fondre des statues, fut encore suivie dans les tems postérieurs; fait attesté par les six figures de femmes trouvées à Herculanum, grandes comme nature et au-dessous de cette grandeur: les têtes, les bras et les jambes sont fondus séparément. Ces pièces, dans leur liaison, sont jointes par des attaches que les Italiens nomment *code di rondine*, queues d'aronde, à cause de leur forme ⊳⊲. Le manteau court de ces figures, composé pareillement de deux pièces, de celle de devant et de celle de derrière, est joint sur les épaules, où il est représenté boutonné.

§. 37. En suivant cette route, les anciens artistes se mettoient à l'abri des fontes manquées, difficiles à éviter, lorsqu'on fond des statues entières et des machines considérables (2). Malgré cela on remarque encore des remplissages, qu'on a eu soin d'indiquer dans la gravure des chevaux de Vénise, qui nous font voir que les pièces ajoutées ont été jointes par des clous dès le tems de

Pline *liv. xxxiij. c.* 10, *sect.* 20, §. 2, et comme l'observe aussi Winkelmann *l. j, ch.* 1. §. 7.

(1) Pausan. *l. iij, p.* 257.

(2) Les anciens, au dire de Philon de Byzance (*De septem orb. spect. cap.* 5, *p.* 13.), ne faisoient aucune statue, de grandes statues au moins, d'un seul jet; mais ils les couloient pièce par pièce, membre par membre, et ils unissoient ensuite tous ces morceaux d'après le modèle qu'ils en avoient fait d'abord. *Simulacra artifices primum fingunt, deinde in membra divisa conflant, tandem omnia recte composita erigunt.* Mais cet auteur ne dit pas comment on s'y prenoit pour joindre ces parties, si l'on se servoit pour cela de cloux ou de soudure. Le fameux colosse de Rhodes avoit été fait ainsi par morceaux; mais cela d'une manière tout-à-fait différente; puisque, à ce que raconte le même Philon, on

leur fabrication (1). Je possède un morceau qui semble indiquer une fonte manquée; ce morceau, joint à la tête de grandeur naturelle, est tout ce qui s'est conservé de la figure d'un jeune homme. La tête de cette figure étoit autrefois dans le cabinet des Chartreux à Rome (2), et se trouve maintenant à la villa Albani. Le morceau que je possède représente la partie virile, qui étoit adaptée séparément à la figure; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que du côté intérieur, à l'opposite de l'endroit du poil qui annonce la puberté, on voit trois lettres grecques, ιπx. de la longueur d'un pouce; qui ne pouvoient pas être visibles lorsque la figure étoit entière. Montfaucon étoit mal informé, lorsqu'il avança, sur la foi d'autrui, que la statue équestre de Marc-Aurèle n'avoit point été fondue, mais que c'étoit un ouvrage en bosselage, fait au marteau (3).

§. 38. Quatrièmement, je ferai mention en peu de mots de la soudure aux figures des anciens. On la voit aux cheveux et aux boucles détachées qu'on avoit coutume d'adapter aux figures par De la soudure.

commença par en couler une partie, savoir, d'abord les jambes, qu'on entourra entièrement de terre et sur lesquelles on jetta le corps, et ainsi d'une partie à une autre. Il paroît donc, comme l'observe M. de Guasco, *De l'usage des statues, I. part. ch.* 13, *p.* 159, que les anciens ont connu le moyen d'unir la fonte chaude à la fonte froide, comme nous le voyons pratiqué par les modernes, et comme l'a fait le Moine, pour sa statue équestre de Bordeaux, afin de réparer ainsi, par un second jet, toute la moitié supérieure du cheval, qui avoit manqué horisontalement à la première fonte. *C. F.*

(1) Voyez aussi, par exemple, la planche V du tome premier de cette Histoire. La raie, qui du menton descend aux épaules de la figure, sert à faire voir qu'elle a été cassée dans cet endroit, ou qu'elle étoit prête à s'y casser; aussi a-t-elle été, dès les tems les plus anciens, racommodée au moyen d'un tenon fait de la même matière, placé sous le menton, comme on le voit indiqué dans cette planche. A d'autres figures en bronze que j'ai vues, et en particulier à la moitié d'une jambe de cheval, à-peu-près grande comme nature, plusieurs défauts qui s'y trouvoient avoient été réparés au moyen de petites pièces d'un carré long, de la même matière parfaitement soudées, à ce qui m'a paru, de la même manière que nous allons voir que le faisoient les anciens. *C. F.*

(2) *Monum. a Borino collect. p.* 14.

(3) *Diar. Ital. p.* 169.

cet artifice, et cela aussi bien dans le tems le plus reculé de l'art qu'à l'époque de son lustre. L'ouvrage le plus ancien de ce genre, et, en général, un des monumens de la plus haute antiquité, est un buste de femme du cabinet d'Herculanum, dont la tête est coiffée sur le front et jusqu'aux oreilles de cinquante boucles, qui semblent faites d'un fil-d'archal à-peu-près de l'épaisseur d'un tuyau de plume à écrire. Ces boucles sont soudées sur le côté et rangées les unes sur les autres, ayant chacune quatre ou cinq anneaux. Les cheveux de derrière forment des tresses autour de la tête. Le même cabinet renferme un autre morceau curieux avec des cheveux soudés; c'est le portrait d'un jeune homme, dont la tête est garnie de soixante-huit boucles soudées, outre celles de la nuque du cou qui ne sont pas détachées, et qui ont été jettées en fonte avec la tête. Ces boucles ressemblent assez à une bande étroite de papier roulée et tirée ensuite en ressort spirale. Celles qui descendent sur le front font cinq tours et davantage; celles de la nuque en font jusqu'à douze; et toutes ont sur les bords deux lignes gravées en creux. Rien ne constate mieux que cet usage s'étoit introduit dans la plus belle époque de l'art, qu'une tête idéale du même cabinet, connue assez généralement sous le nom de Platon, et estimée un des plus beaux monumens en bronze : cette tête a pareillement des boucles soudées aux tempes (1).

Des ouvrages de bronze incrustés.

§. 39. Cinquièmement, je dirai quelque chose des ouvrages en bronze

(1) Le jurisconsulte Paulus nous apprend, dans l'endroit ci-dessus cité à la pag. 81, note 2, que les anciens étoient dans la coutume de souder aussi à leurs statues les bras, les jambes et les autres parties restaurées; et qu'on se servoit pour soudure, de plomb (peut-être entend-il par-là le plomb blanc ou l'étain, dont parle Pline (*l. xxxiv, ch. 17. sect.* 48.), ou d'un métal semblable à celui de la statue. Ils soudoient l'argent de la même manière, comme cela paroît par un passage de Pomponius dans la *l. Quidquid 27, princ. ff. De adquir rer. dom.*). L'or, au dire du même Pline (*l. xxxiij, c.* 5, *sect.* 29.), se soudoit avec de la chrysocolle mêlée avec du verd de Chypre, de l'urine d'enfant et du nitre. Le premier qui a trouvé l'art de souder le fer avec le fer même, fut un certain Glaucus de Scio. Pausanias, *liv. x, c.* 16, *pag.* 834. *C. F.*

bronze incrustés. Il s'est conservé quelques morceaux de bronze, garnis en argent (1), comme le diadême de l'Apollon Sauroctonos de la villa Albani, et les bases de différentes figures du cabinet d'Herculanum. On faisoit aussi quelquefois en argent les ongles des mains et des pieds, ainsi qu'on le voit à deux petites figures trouvées à Herculanum; et Pausanias fait mention d'une statue avec des ongles d'argent (2). Je citerai ici les quatre chevaux dorés que le fameux orateur Hérode-Atticus fit ériger à Corinthe, et dont les cornes des pieds étoient d'ivoire (3).

§. 40. Sixièmement, je parlerai enfin de la couleur que le tems donne au bronze, et qui relève la beauté des statues de ce métal. Cette couleur est une teinte verdâtre qui le couvre et dont le degré de beauté est à raison de la finesse du métal. Cette teinte s'appelloit *ærugo*, chez les Romains; de-là vient l'expression de *nobilis ærugo* qu'on lit dans Horace (4). Le métal de Corinthe prenoit une teinte de verd clair (5), qu'on voit souvent sur les médailles et sur quelques petites figures (6). Les statues et les bustes du cabinet d'Herculanum ont un enduit de verd foncé, mais il est factice; car tous ces morceaux ayant été trouvés endommagés et fracassés, et ayant passé par le feu pour être ressoudés et réparés, ont perdu leur ancien enduit, et ont été recouverts d'un nouveau vernis. Au surplus, il est reçu que plus un bronze est antique, plus sa teinte verte est belle; maxime ad-

De la teinte verdâtre du bronze.

(1) *Conf.* Buonarr. *Pref. alle oss. sop. alc. med. p.* 19.

(2) Pausan. *l. j, p.* 57, *l.* 3.

Un buste donné en taille-douce par le P. Paciaudi, *Monum. Pelop. tom. II, pag.* 69, a les lèvres d'argent. *C. F.*

(3) Pausan. *l. ij, c.* 1, *p.* 115, *l.* 2.

(4) Je n'ai pas pu trouver l'endroit où Horace donne à la *patina* l'épithète de *noble. C. F.*

(5) Plin. *l. xxxvij, c.* 10, *sect.* 55, *p.* 35.

(6) Ce métal se couvre plus tard que d'autres de cette couleur verdâtre qu'on nomme *patina*, comme le remarque Cicéron, *Tuscul. quæst. l. iv, c.* 14. Voyez aussi Plutarque, *Cur nunc Pythia non reddat orac. carm. princ. op. tom. II, p.* 395, où il cherche la raison pourquoi ce métal prend la *patina*. Pline (*l. xxxiv, c.* 11, *sect.* 26) rapporte différentes manières de produire la *patina* part art; mais il ne dit pas qu'on les employât à colorier les ouvrages de l'art. *C. F.*

mise par les anciens, qui, pour cette raison, préféroient les statues antiques aux modernes.

De la dorure en général.

§. 41. Plusieurs statues de bronze étoient dorées, ainsi que nous le voyons encore par l'or qui s'est conservé à la statue équestre de Marc-Aurèle (1); aux débris des quatre chevaux et du char, placés au fronton du théâtre d'Herculanum (2); mais particulièrement à l'Hercule du Capitole, et aux quatre chevaux de Vénise (3). La conservation de la dorure des statues qui ont été ensevelies sous terre pendant tant de siècles, ne peut être attribuée qu'à l'épaisseur des feuilles d'or. Il s'en falloit bien que les anciens eussent l'industrie de battre l'or en feuilles aussi minces que font les modernes (4); et Buonarruotti a fait voir la

(1) Scipion Métellus fit placer une énorme quantité de ces statues dorées au Capitole. Cicéron *ad Atticus*, *l. vj*, *ep.* 1. *C. F.*

(2) Winkelmann parle fort au long dans la lettre qu'il écrivit, en 1762, au comte de Brühl, sur les découvertes d'Herculanum de ce quadrige et des changemens qu'il avoit subi. Il parle dans cette même lettre de tous les autres monumens d'Herculanum, qu'il ne fait qu'indiquer dans cet ouvrage-ci. *E. M.* Voyez cette lettre et les autres du même auteur, que nous donnerons dans le VIe volume de cet ouvrage. *J.*

(3) On a déterré, à Velleia, ville située entre Plaizance et Parme, qui fut ensevelie sous une montagne, probablement dans le second siècle, et qui fut découverte par hasard, et dégagée il y a quelques années, plusieurs bronzes, qui depuis ont été transportés à Parme. Parmi ces bronzes on voit une tête colossale de l'empereur Adrien, de cuivre doré, haute de treize pouces, qui appartenoit à une statue dont on a trouvé depuis une main, un pied et un fragment de manteau. Voyez Maffei, *Racc. di Stat. ant. tav.* 20. *E. M.*

(4) Les anciens savoient réduire l'or en feuilles très-minces, comme l'atteste Pline, *liv. xxxiij*, *ch.* 6, *sect.* 32; mais ils ne faisoient pas usage de cet art, parce que le vif argent dont ils se servoient pour dorer, comme on le dira ci-après, donnoit à l'or une couleur pâle quand la feuille étoit mince; c'est pourquoi ils employoient l'or en feuilles plus épaisses, ou mettoient ces feuilles doubles. Les doreurs infidèles trouvoient, à ce qu'il paroît par le dire de Pline, l'art de couvrir leurs vols, en se servant de blanc d'œuf ou d'hydrargire (mot qui, dans quelques dictionnaires, se traduit mal à propos par celui de vif argent) au lieu de vif argent. Pline, à l'endroit cité, *ch.* 8, *sect.* 41. Par conséquent, la véritable manière, la manière la plus reçue et en même-tems la plus belle et la plus durable, c'étoit celle où l'on employoit le vif argent et des feuilles épaisses d'or : *Æs inaurari argento vivo legitimum erat*, *l. c. ch.* 3, *sect.* 20, ou, comme dit

différence de cette proportion (1). C'est pour cela que les deux chambres souterraines du palais des empereurs sur le mont Palatin dans la villa Borghèse, nous offrent des ornemens dorés aussi frais que s'ils venoient d'être faits, quoique ces chambres soient fort humides à cause de la terre qui les couvre. On ne peut voir sans admiration les bandes de bleu céleste en forme d'arcs, et chargées de petites figures d'or, qui décorent ces pièces (2). La dorure s'est aussi conservée dans les ruines de Persépolis (3).

Des deux manières de dorer.

§. 42. On connoît deux façons de dorer au feu : l'une se nomme l'amalgame; l'autre s'appelle à Rome *allo spadaro*, c'est-à-dire, à la manière des fourbisseurs. Celle-là s'opère au moyen d'un or dissous à l'eau forte, et celle-ci en appliquant des feuilles d'or sur les matières qu'on veut dorer. La première opération se fait en mettant du mercure dans l'eau forte imprégnée d'or, et en posant le tout sur un feu modéré, afin de faire évaporer l'eau forte. De ce mélange résulte une pâte qu'on appelle de l'or moulu. C'est avec cette pâte qu'on enduit le métal bleui au feu (4), après l'avoir déroché avec soin; cet enduit, qui paroît d'abord tout noir, est de nouveau mis sur le feu, et aussi-tôt l'or reprend son éclat. Mais cette dorure, qui incorpore en quelque sorte l'or au métal, étoit inconnue aux anciens; ils ne doroient qu'avec des feuilles, après avoir enduit le métal de mercure, ou après l'avoir

Vitruve (*liv. vij, c.* 8.) *Neque argentum, neque æs sine eo potest inaurari. C. F.*

(1) *Osserv. sopr. alc. medagl. p.* 370.

(2) Cette description n'est pas parfaitement exacte. *C. F.*

(3) Greave, *Descr. des antiq. de Persépolis, p.* 23.

(4) Voici la méthode qu'on emploie à Rome pour dorer, qui est aussi celle qu'on trouve dans l'*Encyclopédie*, au mot *Dorure*. L'on fait dissoudre l'or avec le vif argent dans un creuset jusqu'à ce que ces matières s'amalgament, et forment une espèce d'onguent. Après cela, on déroche ou nétoye le morceau qu'on veut dorer avec de l'eau forte. Ensuite le métal se met au feu, savoir, sur la grille à dorer, et l'or y reste fortement attaché et comme incorporé, etc. Ce que nous venons de dire, suffit pour ce qui regarde le passage de Winkelmann. Ceux qui voudront mieux connoître ce procédé pourront consulter l'*Encyclopédie.*

avivé avec un outil (1). La longue durée de cette dorure ne doit être attribuée, ainsi que je l'ai dit, qu'à l'épaisseur des feuilles, dont les couches sont encore visibles au cheval de Marc-Aurèle.

De la dorure sur marbre.

§. 43. Les anciens se servoient de blancs d'œuf pour faire tenir l'or sur le marbre (2). Les modernes emploient l'ail pour le même usage; ils en frottent le marbre, et puis ils l'enduisent d'un stuc très-fin, sur lequel ils appliquent la dorure. Quelques-uns se servent aussi du suc laiteux des figues; ce suc, un des plus âcres, et des plus mordicans, paroît à la figue quand elle commence à mûrir et à se détacher de sa tige. Les cheveux et les draperies de quelques statues de marbre offrent encore des traces d'une dorure, qui étoit très-visible à la belle Pallas de Portici lors de sa découverte. Il se trouve des têtes qui étoient entièrement dorées, telle est, entre autres, la tête de l'Apollon du Capitole. Il y a quarante ans que l'on découvrit la partie inférieure d'une tête, semblable à une tête de Laocoon, portant les marques d'une dorure immédiatement appliquée sur le marbre, sans couche de stuc intermédiaire.

Des yeux incrustés.

§. 44. Il manqueroit quelque chose à la description de la partie mécanique de la sculpture, si je passois sous silence les

(1) Pline, *liv. xxxiij, c. 6. sect. 32.* Le même expose mieux (*ch. 3. sect. 20.*) la méthode qu'on employoit pour dorer le cuivre et le bronze. On mettoit d'abord le métal au feu et on le battoit; ensuite on l'éteignoit avec du sel, du vinaigre et de l'alun, puis on dégageoit le métal de toutes ses scories, et l'on jugeoit qu'il étoit parfaitement décapé lorsqu'il resplendissoit bien. On le remettoit ensuite au feu, dont on poussoit la chaleur jusqu'à complette exhalaison de toute humidité. Alors, suffisamment dompté, on lui appliquoit des feuilles d'or amalgamées dans du vif argent, de la poudre de pierre ponce et de l'alun. Je pense que M. Dutens (*Origine des découvertes attribuées aux modernes, III part. ch. 3, §. 201, tom. II, pag. 31.*) n'avoit pas lu en entier ce passage de Pline; puisque par les seules paroles que je viens de rapporter, et par celles de Vitruve, que j'ai citées plus haut, p. 90, *n. 4*, on peut conclure que les anciens doroient aussi de la même manière que nous venons de le voir, que le font les modernes. *C. F.*

(2) Pline, *l. xxxiij, ch. 3, sect. 20.*

yeux incrustés qui se trouvent à plusieurs têtes, tant en marbre qu'en bronze. Je ne parle pas des yeux d'argent des petites figures de bronze, dont le cabinet d'Herculanum nous offre divers exemples, ni des pierres fines incrustées dans la prunelle de quelques têtes de bronze pour imiter la couleur de l'iris, ainsi qu'on nous l'apprend de la Pallas de Phidias en ivoire (1), et d'une autre Pallas du temple de Vulcain, à Athènes, figure qui avoit des yeux bleus (2). Pour ne pas rapporter ce que d'autres ont déja remarqué, mon observation se bornera aux prunelles incrustées à des têtes faites d'un marbre très-blanc et très-tendre, qu'on nomme *palombino* (3). Ces prunelles étoient quelquefois non encustrées, mais appliquées extérieurement, comme on peut le voir à une belle tête de femme chez le sculpteur Cavaceppi à Rome; car on remarque dans le creux de ces yeux, des trous pratiqués avec le trépan. Ces yeux rapportés furent donnés non-seulement aux dieux, mais aussi à d'autres personnages (4). Ce fait est constaté par un passage de Plutarque, qui rapporte qu'avant la bataille de Leuctres, les yeux tombèrent de la statue d'un Hiéron de

(1) Plat. *Hipp. maj. pag.* 349, *l.* 7. Winkelmann, dans son *Traité prélim. de l'Explic. de Monumens. de l'antiquité, partie* 11, *chap.* 4, a cité à ce même sujet par erreur ce Jupiter Olympien de Phidias, au lieu de la Pallas du même artiste, comme il le dit très-bien ici. M. Falconet, qui prétend avoir consulté Platon à l'endroit indiqué, auroit dû voir que c'étoit une erreur, et ne pas saisir cette occasion pour faire une vive sortie contre Winkelmann, ainsi qu'on le peut voir dans sa *Dissert. sur deux ouvrages de Phidias. OEuv. t. V, p.* 95. *C. F.*

(2) Pausan. γλαυκοὺς τοὺς ὀφθαλμοὺς, *l. j, p.* 36, *l.* 8.

(3) Parmi les bronzes de Velleia, dont nous avons parlé, il y a une tête de femme, haute d'un palme et demi, avec des yeux d'albâtre, et un petit Hercule *bibax*, haut d'un peu plus d'un palme, avec des yeux d'argent. Sur le petit socle de cette dernière figure on lit l'inscription suivante, qui n'a pas encore été publiée :

SODALICIO. CVLTOR.
HERCVL. DOMITIVS.
SECVNDIO. OB HON.
PATROC. SH. DED. *E. M.*

(4) Et des animaux : c'est ainsi que le lion de marbre près le sépulcre du roi Hermias, dans l'île de Chypre, avoit des yeux d'émeraude : ils jettoient un si grand éclat que les thons au fond de la mer en prenoient la fuite. Pline, *liv. xxxvij, c.* 5, *sect.* 17.

Sparte, ce qui fut interprétée comme un présage sinistre; et en effet Hiéron y perdit la vie (1). Ce qui prouve encore mieux cette maxime des anciens, ce sont différentes têtes du cabinet d'Herculanum, où l'on voit non-seulement le plus grand des deux bustes d'Hercule avec des yeux semblables, mais aussi une tête plus petite de jeune homme inconnu, ainsi qu'un buste de femme, et celui auquel on a donné sans raison la dénomination de Sénèque. Ces bustes ont déja été publiés (2). On a découvert ensuite une tête avec de pareils yeux. Sur l'Hermès de marbre qui portoit cette tête, étoient sculptés les mots CN. NORBANI. SORICIS.

§. 45. La tête colossale de l'Antinoüs de la villa de Mondragone, près de Frascati (3), tête de la plus haute beauté, fait voir une espèce particulière de ces yeux, ainsi que la Muse du palais Barberin, plus grande que nature; figure dont il sera question dans la suite. A la tête de cet Antinoüs, la prunelle est faite de marbre *palombino*, et sous le bord des paupières, ainsi qu'aux points lacrymaux, on voit la trace d'une plaque d'argent très-mince, dont, selon toutes les apparences, la prunelle étoit entièrement couverte, avant qu'on l'eut mise à sa place. L'objet qu'on se proposoit d'imiter, par l'éclat de l'argent, c'étoit la vraie couleur de cette tunique brillante et blanche qu'on appelle la cornée. Cette plaque d'argent est découpée tout autour, depuis le devant de la prunelle, jusqu'au cercle de l'iris. Au centre de cette partie colorée de l'œil, il y un trou encore plus profond, tant pour marquer l'iris que pour indiquer la prunelle, ce qu'on aura fait avec deux différentes pierres précieuses, afin de représenter les diverses couleurs de l'œil. C'est de la même façon qu'ont été incrustés les yeux de la Muse en question, ainsi que nous en

(1) Plutarch. περὶ τοῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν, p. 707, l. 24. *Cur nunc Pythia non reddat orac. carm. oper. tom. II, p. 397.*

(2) *Tom. V*, et dans le *tom. I* des bronzes de ce cabinet. *C. F.*

(3) *Explicat. de Monum. de l'antiq. part. III, ch. 14, num. 179.*

pouvons juger par la bordure d'argent qui règne tout autour des paupières (1).

§. 46. Comme on sait que de tous les monumens antiques, ceux en bronze sont les plus rares, je ne crois rien faire de superflu en donnant une notice des morceaux les plus curieux qui se sont conservés en ce genre. Le nombre en auroit toujours été peu considérable, sans les découvertes qu'on a faites dans les endroits ensevelis sous les laves du Vésuve. Mon dessein n'est pas et ne peut pas être d'indiquer toutes les découvertes curieuses dans ce genre du cabinet d'Herculanum. C'est ce que comprendront facilement ceux qui ont une idée de cet amas d'antiquités, dont les monumens de bronze forment la plus grande partie. Je me restreindrai à faire connoître quelques-unes des principales statues de grandeur naturelle, ayant déja eu occasion de parler souvent de plusieurs ouvrages de ce cabinet. Mais comme on sait qu'à Rome et encore plus ailleurs, les antiques de bronze sont de la plus grande rareté, je citerai toutes les têtes et toutes les statues qui me sont connues; de sorte que je ne passerai sous silence que les petites figures qui n'excèdent pas la hauteur d'un palme. Car pour ce qui est des figurines, et sur-tout de celles qui sont étrusques, il s'en trouve en quantité. Cependant je ferai une exception en faveur de quelques petites figures qui ne passent pas un palme, parce qu'elles sont de fabrique grecque et d'une grande beauté.

Notice des meilleures figures et statues de bronze.

§. 47. Parmi les statues grandes comme nature, du cabinet d'Herculanum, les plus remarquables sont: un jeune Satyre assis et endormi, qui a le bras droit posé par-dessus la tête, et le bras gauche pendant (2). De plus, un vieux Satyre ivre, couché sur une outre, sous laquelle on voit étendue une peau de lion (3).

Bronzes du cabinet d'Herculanum.

(1) Il paroît qu'il y avoit des artistes qui ne faisoient autre chose qu'insérer les yeux, comme on peut le conclure de ce *fabbro ocularìario*, dont il sera parlé dans une note sur le §. 65, et d'un autre passage chez Spon, *Miscell. etc. sect.* 6, *p.* 232, et chez Buonarruoti, *Osserv. ist. sopra alc. med. pr. f. p.* 12. *C. F.*

(2) *Bronzes d'Herculanum, tom. II, pl.* 40. *C. F.*

(3) *Ibid. pl.* 42 *et* 43. Nous en avons parlé *tom. I, p.* 372, *note* 3. *C. F.*

Appuyé sur son bras gauche, il a la main droite levée, et en signe d'allégresse, il fait claquer le doigt avec le pouce; de la manière qu'étoit figurée la statue de Sardanapale, à Anchiale, en Cilicie (1), et c'est ainsi qu'on fait encore dans quelques danses. Toutefois la figure qui réunit le plus de suffrages, est un Mercure assis (2), le corps incliné en avant et la jambe gauche tirée en arrière; il s'appuie sur la main droite, et tient dans sa gauche un bout de son caducée. Indépendamment de sa beauté, cette statue est remarquable par une agraffe en forme de petite rose, qui est attachée au milieu des semelles sous le pied aux courroies qui assujétissent les talonnières : ce qui semble indiquer que ce Mercure, qui, ajusté de la sorte, ne pourroit guère appuyer le pied sans se faire mal, n'est pas fait pour marcher, mais pour voler. Quant au menton de cette figure, interrompu en bas par une fossette, j'en ai déja parlé ailleurs (3). La découverte de ces trois statues a précédé celle de deux jeunes Lutteurs nus, pareillement de grandeur naturelle : ils sont faits pour être en regard : leurs bras sont tendus, et leur attitude est celle de deux hommes dont chacun veut saisir avec avantage son adversaire (4). Ces deux statues, qui décorent la riche collection d'Herculanum, se trouvent chacune dans une chambre séparée et peuvent être mises à juste titre au rang des plus belles curiosités de notre siècle. Il en est de même des quatre ou cinq figures de danseues placées sur l'escalier qui conduit au cabinet, ainsi que des statues d'empereurs et d'impératrices, qui sont plus grandes encore que les premières, et qu'on a soin de réparer successivement. Je le répète, parmi les statues de ce cabinet je ne citerai que celles qui sont de grandeur naturelle; je passerai donc sous silence le

(1) Strab. *l. xiv, p.* 672, *A.* Plutarch. *de Fortun. Alex. p.* 699, *l.* 19. Athenée, *l. xij, c.* 7, *p.* 529. *D.* On peut voir aussi sur cette statue de Sardanapale, et sur l'usage de ce claquement des doigts chez les anciens, ce qu'ont dit les savans académiciens d'Herculanum, dans leurs observations sur ces *pl.* 42 *et* 43. *C. F.*

(2) *Planche* 29-32.

(3) *Tom. I, liv.* 1, *v, c.* 4, §. 24, *p.* 465.

(4) *Planche* 58 *et* 59. *C. F.*

prétendu

prétendu Alexandre et une Amazone, l'un et l'autre à cheval et de la hauteur d'environ trois palmes (1). Je n'entrerai dans aucun détail sur un Hercule et sur plusieurs Silènes, posés dans diverses attitudes sur des outres et à cheval destinés à servir de fontaines; ni sur une infinité d'autres figures de différentes grandeurs. Je ne parlerai pas non plus de vingt-quatre bustes, tant de grandeur naturelle, qu'au-dessus de cette proportion, ni de plusieurs autres plus petits qui tous ont été publiés dans le cinquième volume du cabinet d'Herculanum.

§. 48. Je n'oserois décider si tous les palais et cabinets de Rome et d'ailleurs offrent ensemble un aussi riche trésor en figures antiques de bronze, que celui dont je viens de parler; mais je crois au moins qu'il mérite le premier rang, quant aux statues de métal. Je vais rapporter les monumens les plus remarquables de cette fameuse ville, en commençant par le Capitole. Sans parler de la statue équestre, presque colossale, de Marc-Aurèle, sur la place du Capitole, on voit en entrant dans la cour intérieure, à droite, une tête colossale qu'on a cru mal-à-propos être celle de l'empereur Commode, avec une main, qui fait soupçonner par sa proportion qu'elle appartient à la statue dont cette tête faisoit partie. Dans l'appartement des conservateurs de ce même palais, il y a un Hercule fort connu, plus grand que nature, qui a encore toute sa dorure antique, et la statue d'un jeune *Camille* ou victimaire, avec la simple tunique retroussée (2); il est vêtu comme le sont ces jeunes garçons sur différens bas-reliefs. Dans la même chambre où est cette figure, on voit un adolescent assis qui se tire une épine du pied (3): ces deux statues sont grandes comme la nature à cet âge. Outre ces figures on y trouve la louve étrusque, avec Rémus et Romulus, monument cité dans

Bronzes des palais et des cabinets de Rome.

(1) Voyez *tom. I, p.* 492 *et suiv.*, où l'auteur en parle. Voyez aussi la note sur ce passage. *C. F.*

(2) Voyez *tom. I, p.* 404, *n.* 4. *C. F.*

(3) Ces trois figures se voyent chez Maffei, *Raccolt. di Stat. tav.* 20, 24 et 25. *C. F.*

le troisième livre de cette histoire (1); et un buste, connu sous le nom de Brutus. On y trouve encore deux oies, ou, pour mieux dire, deux canards qui étoient anciennement dorés. Il y a dans le cabinet du Capitole, vis-à-vis de ce palais, une Diane *triformis*, qui a été aussi dorée; mais comme cette figure n'a pas plus d'un palme de hauteur, elle ne doit pas être décrite ici. A ces ouvrages publics de bronze, j'ajouterai deux paons autrefois dorés, et placés maintenant dans le cabinet du Vatican, conjointement avec la grosse pomme de pin en bronze, qui paroît avoir orné le haut du tombeau d'Adrien (2), où elle a été trouvée (3).

§. 49. A l'égard des autres galeries et maisons de Rome, elles ne renferment que très-peu de bronzes, parmi lesquels la statue de Septime-Sévère du palais Barberin est la plus connue (4); mais les bras et les pieds en sont modernes. C'est aussi dans ce palais que se trouve la figure étrusque que j'ai citée plus haut, et qui tient une corne d'abondance moderne. Dans le cabinet de cette maison, on conserve un très-beau buste de femme.

(1) *Chap.* 11, §. 34, *p.* 267. *C. F.*

(2) Comme ils sont représentés dans un grand nombre d'estampes. *C. F.*

(3) Flaminius Vacca raconte dans ses *Memoires no.* 61, qu'on avoit trouvé ce cône de pin en jettant les fondemens de la vieille église de la Traspontina, au pied du mausolée d'Adrien, où l'on croioit qu'il étoit placé au haut, comme l'emblême de cet empereur. D'autres pensent qu'il avoit servi à la pyramide de Scipion; d'autres au sépulchre d'Honorius. Mais cette pomme de pin ne peut pas être celle dont parle un ancien chanoine romain, dans un manuscrit conservé dans la sacristie du Vatican, où il décrit l'état de la basilique du Vatican de son tems; mais les paroles dont se sert ce chanoine, qu'on trouve rapportées par Orlandi dans ses notes sur Nardini, *Roma antica, l. vij, c.* 13, *in fine p.* 470; ne peuvent convenir ici, puisqu'il dit qu'une pareille pomme de pin avoit servi au jet-d'eau d'une fontaine du Panthéon. *Pinea ænea, quæ fuit coopertorium cum sinino æneo, et deaurato super statuam Cybelis matris deorum in foramine Pantheon. in qua videlicet pinea subterranea fistula plumbea subministrabat aquam ex forma sabatina, quæ toto tempore plena præbebat aquam per foramina nucum omnibus ea indigentibus*; ce qui ne se peut pas dire de celle du Vatican qui n'est pas trouée. *C. F.*

(4) Maffei, *Loc. cit. tav.* 92. *C. F.*

§. 50. A l'exception de ce palais, je ne connois dans l'enceinte de Rome que le seul cabinet du collège Romain, qui renferme des ouvrages de bronze, et cela en grande quantité; mais je n'entrerai dans aucun détail sur ces bronzes, parce que la plupart sont de petites figures (1). Les plus grands morceaux sont un enfant et un Bacchus qui ont, avec leurs socles antiques, un peu plus de trois palmes de hauteur; une belle tête d'Apollon grande comme nature, dont j'ai déja fait mention, et la tête dorée d'un jeune homme moins grande que nature. Il ne me reste à remarquer que la figure d'un jeune garçon qui court (2), d'environ quatre palmes de hauteur. Cette antique appartenoit autrefois à M. Sabbatini, fameux antiquaire, le possesseur actuel, Belisario Amidei, négociant, en fit l'acquisition pour la somme de trois cents cinquante écus romains.

Bronzes des villa, et surtout de celle d'Albani.

§. 51. Pour ce qui regarde les villa hors de Rome, dans lesquelles on conserve des bronzes, je n'en remarquerai que trois: celles de Ludovisi, de Mattheï et d'Albani. Dans la première il se trouve une tête colossale de Marc-Aurèle, et dans la seconde une prétendue tête de Galien, fort endommagée (3). Pour la villa Albani, elle renferme, après le Capitole, la plus riche collection de figures en bronze; collection toute formée par le cardinal Alexandre Albani. Il y a deux têtes grandes comme nature; l'une est celle d'un Faune, et l'autre paroît représenter un jeune héros, à qui l'on a donné, mal-à-propos, le nom de Ptolémée, à cause qu'il a le front ceint d'un diadême. Ces deux têtes sont

(1) On peut les voir gravées en partie, et décrites par le P. Contucci, dans le *tom. I et II* de la description des bronzes de ce cabinet. *C. F.*

(2) Ou plutôt dans l'attitude de quelqu'un qui cherche les loix de la pondération en tenant une guirlande, ou quelque chose de semblable; il étoit placé dans l'angle de quelque temple; et vis-à-vis de lui il y en avoit vraisemblablement un autre pareil. *C. F.*

(3) *Monum. Matthæi, tom. II, tab.* 51, *fig.* 1. C'est celle de Tribonianus Gallus, et elle a passé dans le cabinet Clémentin, où on lui a ajouté une très-belle poitrine d'albâtre fleuri trouvée dans les fouilles faites, il y a quelque tems, dans la villa Négroni, sur le mont Esquilin.

posées chacune sur un buste moderne; j'ai parlé ci-devant de la dernière à l'occasion des parties naturelles adaptées à une figure et marquées en dedans par des lettres grecques (1). Quant aux statues, il s'en trouve cinq, dont deux se sont conservées entières; il y en a deux autres qui n'ont que la tête, les mains et les pieds de bronze, la draperie étant d'albâtre; la cinquième, d'une conservation parfaite, est la plus grande de toutes. Les deux premières, posées sur leurs socles antiques de bronze, sont à peu près de la hauteur de trois palmes; l'une, qui représente un Hercule, dont l'attitude ressemble à celui du palais Farnèse, fut achetée par le cardinal pour cinq cents écus romains; l'autre, qui est une Pallas, et qui faisoit autrefois partie des antiques de la reine Christine, fut payée par le même cardinal huit cents écus. Les deux autres figures, composées de différens morceaux rapportés, offrent une Minerve et une Diane. La cinquième figure est le bel Apollon *Sauroctonos*, dont j'ai fait mention plus d'une fois (2), et dont je parlerai encore dans la suite, quand je ferai mention des ouvrages de Praxitèle, qui pourroit bien en être l'auteur. Cette statue, en y comprenant son socle antique, est haute de cinq palmes (3), et a été découverte par le cardinal lui-même, en faisant fouiller dans une vigne au-dessous de l'église de sainte Balbine, bâtie sur le mont Aventin à Rome. Ceux qui se rappellent les Verrines de Cicéron, où il apprend aux juges qu'à une vente publique une figure de bronze de médiocre grandeur, *signum æneum non magnum*, avoit été payée H-S. CXX. *millibus* (4); c'est-à-dire, trois mille ducats ou séquins (5), ne trouveront rien moins qu'excessif le prix des statues dont il s'agit.

(1) Voyez *page* 87, *sect.* 37.

(2) Voyez *Explicat. de Monum. de l'antiq. part.* 1, *ch.* 18, *n.* 1, *p.* 46, *n.* 40. *C. F.*

(3) Elle est haute de quatre palmes, six pouces, comme le remarque le P. Paoli dans son ouvrage déjà souvent cité: *Della relig. de' Gentili, etc. part. III*, §. 65, *pag.* 176 *princ.* Voyez ci-après *liv. vj*, *ch.* 2, §. 52. *C. F.*

(4) Cicer. *in Verr. Act.* 2, *l.* 4, *c.* 7.

(5) Non des séquins, mais des écus. *C. F.*

D'après le rapport de l'orateur romain, il paroit que jadis les statues et les figures antiques, malgré leur nombre incroyable, étoient à un bien plus haut prix que de nos jours, qu'elles sont d'une si grande rareté. D'après cette notion, on peut juger de quelle valeur est l'Apollon Albani, puisqu'il surpasse la mesure des figures que Cicéron nomme *signa non magna;* étant un peu moins grand que nature, c'est-à dire, qu'il a la taille d'un jeune garçon de dix ans.

Bronzes de Florence.

§. 52. Après Rome, c'est la galerie du grand-duc, à Florence, qui contient la plus riche collection en bronzes. Outre une quantité de petites figures, il s'y trouve deux statues grandes comme nature, bien conservées. L'une représente un personnage vêtu à la romaine, mais ayant des caractères étrusques gravés sur la bordure de sa draperie; l'autre, qui est une figure nue, découverte à Pesaro, au bord de la mer Adriatique, paroit représenter un jeune héros. Indépendamment de ces statues, il y a dans ce cabinet une Chimère, monstre composé du lion et de la chèvre, dans les proportions de ces animaux, et pareillement caractérisée par des lettres étrusques. Je pourrois parler d'une Pallas grande comme nature, et très-endommagée, mais dont la tête est belle et bien conservée. Quoique j'aie déja fait mention de ces ouvrages au chapitre de l'art chez les Etrusques, l'objet de cette énumération m'a paru exiger cependant que je les citasse de nouveau ici (1).

(1) Pour plus grande exactitude, je vais rapporter ici, ce que M. Lanzi écrit sur ces quatre figures dans la description de cette galerie, que j'ai déja souvent citée, et insérée dans le *Giornale de' Letterati, tom. XLVII, c. 2, p.* 41. « La » première, qui est une Minerve, n'est » pas achevée; mais à la rudesse de l'ou» vrage, et à deux petits conduits qui » ont servi à introduire la fonte dans le » moule, on peut conjecturer que cette » statue n'est qu'un mauvais jet, qui n'a » pas été poli par l'artiste. Comme on l'a » trouvée à Arezzo, on doit en conclure » que cet artiste étoit Etrusque, et la » grande beauté qu'on y découvre fait » voir que l'ancienne Etrurie avoit aussi » ses Lysippes. La statue d'Aulus Métel» lus ou Métellinus est très-belle et uni» que en son genre par la longue inscrip» tion étrusque qu'on y voit; si ces ca» ractères disent véritablement ce que

Bronzes de Vénise.

§. 53. Peut être me blâmera-t-on d'avoir rangé Vénise après Florence, sur-tout par rapport aux quatre chevaux de cuivre autrefois dorés, qui sont placés au-dessus de la grande porte de l'église de Saint Marc. On sait que les Vénitiens, se trouvant maitres de Constantinople, au commencement du treizième siècle, firent transporter ces chevaux pour en décorer leur capitale. A l'exception de ces seuls monumens, Vénise, autant que je sache, ne renferme rien de considérable en statues de bronze; car pour les têtes qu'on m'a dit être dans la maison de Grimani, je ne les ai pas vues, et je n'ose porter un jugement d'après les autres. Quant aux petites figures du cabinet de Nani, elles ne doivent pas entrer dans ma notice (1).

Bronzes de Naples.

§. 54. A Naples, dans la cour intérieure du palais Colobrano, on admire la belle tête d'un cheval, attribuée faussement par le Vasari à Donatello, sculpteur florentin (2). Le cabinet royal Farnèse renferme un grand nombre de petites figures de bronze; mais dont la majeure partie est moderne et de mauvais goût. Il en faut dire autant de la collection de la maison Porcinari : le plus grand morceau qui s'y trouve est un enfant de la hauteur d'environ trois palmes, d'une exécution assez médiocre. La figure la

» pensent les antiquaires qui nous en ont » parlé. La troisième est une Chimère » avec un nom étrusque, qu'on prétend » être celui de l'artiste. La dernière est » la statue d'un jeune homme, que ses » cheveux courts et son attitude sembla- » ble à celle d'un Génie en bronze du » cabinet Barberin, me feroit prendre » plutôt pour un Génie que pour un » Bacchus; quoique je respecte d'ailleurs » l'opinion contraire, à cause de l'auto- » rité de ceux qui l'ont soutenue, parmi » lesquels se trouve le Bembo». Le même savant M. Lanzi, parle fort au long d'un grand nombre d'autres petites figures en bronze qui se trouvent dans ladite galerie. Voyez *ch.* 3, *pag.* 54 *et suiv.*

(1) Le P. Paciaudi en rapporte quelques-unes dans son ouvrage intitulé : *Monumenta Peloponnesia, etc.*; mais on doit du moins faire mention ici de la figure grecque du plus ancien style, dont Winkelmann a parlé *t. I, p.* 13, §. 12, et citée par le même P. Paciaudi, dans son ouvrage que nous venons de nommer *t. II, p.* 51, sans qu'il en indique cependant la grandeur. *C. F.*

(2) *Vite de' più eccel. pitt. et arch. tom. II, p.* 166, et Dominichi, *Vite de' Pittori, scult. e archit. Neapolitani, tom. III, p.* 63.

plus remarquable est un Hercule de la hauteur d'un palme; il est représenté le bras gauche enveloppé de sa peau de lion, et paroît être de fabrique étrusque (1).

§. 55. Je ne connois ni les figures ni les têtes de bronze qui peuvent se trouver en France (2); mais je sais qu'il a passé en Espagne une tête deux fois plus grande que nature, représentant un jeune homme inconnu. Cette tête qu'on voit aujourd'hui à Saint Ildefonse, vient du cabinet d'Odescalchi, que la feue

Bronze en Espagne.

(1) Il existe d'autres ouvrages en bronze de l'antiquité dans d'autres parties de l'Italie. Dans le cabinet du roi, à Turin, on voit, outre la célèbre Table Isiaque, nommée aussi Bembienne, d'après le cardinal Bembe, qui en a été possesseur, des bronzes qui ont été trouvés dans la ville détruite d'Industria. Nous avons parlé de quelques-uns des bronzes de Parme dans les deux notes précédentes; et on y a trouvé plusieurs autres figurines d'un travail précieux, mais dont, à cause de leur petitesse, nous ne devons pas faire mention. Nous ne parlerons pas ici de la fameuse Table de Trajan, déja publiée par Muratori, ni d'une autre table de bronze, large de quatorze pouces sur dix-neuf de hauteur, qui faisoit partie d'une table beaucoup plus grande, sur laquelle sont gravées quelques loix relatives à la Gaule Cisalpine. Cette dernière table n'a pas encore été publiée. *E. M.*

Nous ne parlerons pas non plus ni des fameuses Tables d'Herculanum, expliquées par Mazocchi, ni de plusieurs autres monumens de ce genre, découverts il n'y a pas long-tems. *C. F.*

A Pavie, sur la place *del Duomo*, on voit une statue équestre, appellée *il Regisole*, que quelques-uns croyoient être celle de Commode; mais qui représente Lucius Vérus, comme je le dirai à l'occasion d'un passage du *l. vj, ch. 7*, §. 47. Nous aurions encore un monument bien précieux de ce genre, si une avidité ignorante n'avoit fait briser et fondre une statue colossale qui fut trouvée au commencement de ce siècle à Lambrate, à trois miles de Milan. Une partie du pied et un reste de la draperie couverts d'une très-belle *patina* verdâtre en subsistent dans le cabinet du marquis Trivulsi, et peuvent nous faire juger de quelle excellente manière cette statue étoit exécutée. *E. M.*

(2) On voit dans les jardins de Versailles la statue d'un jeune homme nu, gravée par Simon Thomassin, dans son *Recueil des statues, groupes, etc. de Versailles, tom. I, pl.* 26, qui, selon ce qu'il dit dans sa préface, doit avoir six ou sept palmes de haut. On peut joindre à cette statue un grand nombre de figures dont parle le comte de Caylus, dans son *Recueil d'antiquités*, quoiqu'elles soient pour la plupart très-petites; et quelques autres dont le P. Montfaucon fait mention. *C. F.*

reine Elisabeth Farnèse avoit acheté pour la somme de cinquante mille écus (1).

Bronzes en Allemagne.

§. 56. Les bronzes répandus en Allemagne, ne sont pas nombreux. A Salzbourg il y a une statue dont je parlerai plus en détail dans la suite. Le roi de Prusse possède une figure nue qui élève les yeux et les mains vers les ciel; attitude singulière, qui ressemble à celle d'une statue de marbre, de grandeur naturelle, pareillement nue, qui se trouve au palais Pamfili, place Navone à Rome. Je pourrois aussi citer la tête d'une Vénus, un peu moins grande que nature, posée sur un buste antique d'un bel albâtre oriental; morceau que le prince héréditaire de Brunswick reçut en présent du cardinal Alexandre Albani.

Bronzes en Angleterre.

§. 57. Des monumens de bronze qui peuvent se trouver en Angleterre, je ne connois qu'un buste de Platon, que le duc de Devonshire doit avoir reçu de la Grèce, il y a une trentaine d'années. L'on assure que les traits de ce buste ressemblent parfaitement un vrai portrait de ce philosophe, avec le nom antique gravé sur la poitrine, lequel avoit été embarqué à Rome pour l'Espagne à la fin du siècle passé, mais qui périt dans un naufrage. Un Hermès du cabinet du Capitole, rangé dans la classe des figures inconnues, est parfaitement semblable à la tête en question (2).

Du travail des médailles.

§. 58. Je crois être entré dans de plus grands détails qu'aucun écrivain, sur ce qui concerne la partie mécanique de la sculpture chez les anciens; mais comme il peut y avoir des amateurs de l'antiquité, qui n'auront point l'occasion de contempler et d'examiner ces ouvrages, je pense qu'il ne sera pas hors de propos de dire un mot des médailles, plus connues que les autres

(1) Philippe V a acheté cette tête vingt-cinq mille pistoles; c'est-à-dire, soixante-quinze mille écus. *C. F.*

(2) M. Conyers Middleton a placé plusieurs ouvrages de bronze dans son cabinet, et il les a fait graver dans un livre intitulé : *Antiquitates Middletonianæ*, dans lequel il donne la description de son cabinet; mais il n'y parle pas de la grandeur de ces ouvrages. *C. F.*

antiques.

antiques. Qu'on ne s'imagine pas néanmoins que j'aie quelque chose de particulier à observer sur le mécanisme des anciens graveurs en médailles; j'avoue de bonne foi que je n'ai rien de nouveau à dire sur cette matière (1). Il est certain que ce qui concerne la fabrique des médailles, a été examiné avec soin, et avec bien plus d'exactitude que les marbres. Répandues dans le monde entier, elles ont excité l'attention de ceux qui n'ont pu nourrir leur goût pour l'antique que par de pareils monumens. Je ne saurois passer sous silence cette partie de l'art sans m'attirer le reproche des curieux : car chacun aime à parler de ce qui fait l'objet de son amusement, dût-on répéter plus d'une fois la même chose. Ainsi, pour ne point laisser de lacune dans la partie mécanique de l'art, je ferai du moins mention de ce que d'autres ont remarqué avant moi.

Des médailles en général.

§. 59. J'ai déja dit que plusieurs anciennes médailles grecques avoient été frappées avec deux coins différens, dont l'un étoit creux et l'autre saillant. M. l'abbé Barthelemy croit que dans les tems les plus reculés les médailles étoient frappées sur le coin avec un marteau ; de manière que le champ enfoncé et carré du revers étoit naturellement produit par cette opération. Il est inutile d'avertir que, dans les premiers tems, et même dans ceux où les arts étoient florissans, le champ étoit le plus souvent à fleur de coin (2), et qu'il a eu plus de relief dans les siècles suivans et à l'époque des empereurs.

Des médailles fourrées.

§. 60. Ce ne sont pas seulement les médailles de métaux purs qui méritent notre attention; mais nous la devons également à

(1) Nous allons nommer ici quelques-uns des principaux dactyliographes, pour ceux qui ne sont pas beaucoup versés dans cette matière. Les voici : Augustin, Ericius, Havercamp, Hardouin, Vaillant, Spanheim, Buonarruotti, Beger, Bandurius, Haym, Gessner, Morel, Pellerin, Frölich, Patin, Eckhell, Dutens, Neumann, Magnan. On peut en connoître d'autres par la *Bibliotheca numismatica* de Hirsch. *C. F.*

(2) La tête d'Alexandre le Grand représentée sur la médaille que nous donnerons ci-après en gravure est d'un grand relief. *C. F.*

celles qu'on appelle *fourrées*, dont il y en a de deux espèces: l'une dont l'enveloppe est d'argent, et l'autre dont l'enveloppe est d'or. Les premières, qui sont de cuivre et garnies de feuilles d'argent, se rencontrent sur-tout parmi les médailles impériales. Les secondes, recouvertes de feuilles d'or, sont plus rares. Au cabinet de M. le duc Caraffa Noïa, à Naples, on voit une médaille de cette espèce, avec la tête et le nom d'Alexandre le Grand; on n'y peut reconnoître la supercherie (1) que par le poids, tant cette médaille est d'une parfaite conservation.

§. 61. J'ajouterai à cet article une inscription qui n'a pas encore été publiée et qui se trouve à la villa Albani. Comme elle fait mention de la dorure des médailles, j'ai jugé à propos de la rapporter ici:

D. M.

FECIT MINDIA HELPIS. C. IVLIO. THALLO.
MARITO. SVO BENE MERENTI QVI EGIT
OFFICINAS PLVMBARIAS. TRASTIBERINA
ET TRIGARI SVPERPOSITO AVRI MONETAE
NVMVLARIORVM. QVI VIXIT ANN. XXXIIIMVI.
ET. C. IVLIO THALLO FILIO DVLCISSIMO QVI VIXIT
MESES IIII. DIES XI. ET SIBI POSTERISQVE SVIS (2).

(1) Parmi les médailles sur lesquelles Buonarruotti a donné des éclaircissemens, dans ses *Osserv. istor. sopra alc. medagl.*, il y en a plusieurs des Césars en bronze rouge ou jeaune, qui ont été argentées ou dorées, et aussi d'autres qui ont été premièrement argentées et dorées ensuite. Et si on n'en trouvoit pas une aussi grande quantité, je ne dirois pas avec autant d'assurance qu'elles ont été falsifiées par les anciens; quoique la tromperie puisse se découvrir facilement; mais je croirois plus volontiers, que cela a été fait à dessein, et peut-être à la monnoye même, pour en faire présent à quelques personnages illustres; à moins que ce n'aient été des particuliers qui aient fait dorer ces médailles, à cause de leur beauté et pour les conserver, comme le pense Buonarruotti, *à l'endroit cité, pl.* 30, *p.* 373. *C. F.*

(2) J'ai rétabli ici la véritable leçon de cette pierre, comme elle a été aussi rapportée dans le *Giornale de' Letterati, tom. VI, pag.* 258, *anno* 1772. On n'y parle pas précisément de l'art de dorer;

§. 62. Je terminerai ce chapitre par dire quelque chose de la partie mécanique de pierres gravées, ou de la méthode de les travailler. Comme ce genre de travail peut être appellé une sorte de sculpture, on est en droit d'exiger de moi quelques détails sur cette branche de l'art. Toutefois je pourrois renvoyer le lecteur à l'ouvrage de M. Mariette sur les pierres gravées (1); car après les recherches qu'il a faites sur cette matière, il reste peu de chose à en dire. Ce savant antiquaire a non-seulement parlé de toutes les sortes de pierres sur lesquelles s'est exercé l'art du graveur; mais il a aussi cherché à nous rendre compte de la manière d'opérer des anciens; et nous a montré la route que suivent les artistes modernes dans ce genre de travail.

§. 63. Les pierres fines les plus connues, ennoblies encore par l'art des Grecs, sont la cornaline, la calcédoine, l'hyacinte, l'agate et l'agate-onyx (2); ces deux dernières espèces servoient pour les ouvrages travaillés en relief ou les camées, et les premières pour les figures gravées en creux. Mais qui est-ce qui ignore ces choses? Cependant il n'est rien moins que décidé, de quelle manière les anciens gravoient les pierres précieuses. Pline nous apprend que les artistes de l'antiquité faisoient usage de

Du travail des pierres fines.

mais seulement d'un certain Cajus Julius Tallus, qui fut le patron ou le directeur et premier commis (car on peut expliquer de l'une et de l'autre manière cet *egit officinas*) dans deux fabriques où l'on travailloit le plomb. L'une de ces fabriques étoit située au-delà du Tibre, et l'autre dans la région IX de la ville, qu'on appelloit *Trigarium*. Et dans la suite, ou peut-être dans le même tems, ce Tallus fut aussi directeur de ceux qui battoient les monnoyes d'or. Je crois qu'on sera aisément persuadé que c'est là le véritable sens; je ne m'étendrai donc pas à en fournir de nouvelles preuves, qu'on peut trouver d'ailleurs dans une longue explication que donne M. l'abbé Gaëtan Marini, que j'ai déja eu occasion de citer plusieurs fois, et qui est très-avantageusement connu par sa grande érudition dans le style lapidaire. Le célèbre auteur de l'*Istitut. antiquario-numism.*, qui a transcrit, à la p. 39 de son ouvrage, cette inscription de la même manière que la rapporte Winkelmann, a commis par conséquent la même erreur. *C. F.*

(1) *Traité des pierres gravées*, *ect.*

(2) Ajoutez-y la sardoine, l'opale, et d'autres pierres précieuses, dont parle Pline, *l. xxxvij*, *c.* 3, *sect.* 14 *et suiv.* *C. F.*

petites pointes de diamant, serties dans les outils d'acier (1); mais cet écrivain ne nous dit pas, s'ils se servoient de ces pointes, comme les graveurs en bois se servent de leurs outils d'acier; ou s'ils fixoient les pointes de diamans enchassées sur la roue, pour travailler ensuite suivant la méthode la plus usitée par nos artistes modernes (2). Les deux procédés, savoir, la gravure avec la pointe de diamant à main libre, et celle qui s'opère au moyen de la roue sur laquelle ces outils sont fixés, et dont ils reçoivent le mouvement, ont chacun leurs partisans. Il ne m'appartient pas de décider cette question; cependant s'il falloit opter, je me déclarerois pour les procédés de la roue, qu'on croit découvrir sur-tout dans les pierres antiques dont le travail n'est qu'ébauché.

§. 64. Je possède moi-même une agate-onyx gravée en relief, d'un pouce et demi de diamètre. Cette pierre, tirée des catacombes, il y a deux ans, fut trouvée dans les excavations des terres, qu'on examine d'abord sur le lieu même, et qu'on transporte ensuite aux Capucines, pour y être de nouveau passées par un gros tamis, de peur de perdre les reliques des saints. Cette pierre est très-précieuse, non-seulement pour la beauté de la couleur, mais encore pour la singularité du sujet qui y est représenté, et qui, autant que je le sache, ne se trouve sur aucun monument antique. C'est Pélée, père d'Achille, abandonné par Acaste à la chasse dans une forêt, où il est surpris par le sommeil, pendant lequel les Centaures vouloient le tuer. On voit un Centaure qui s'apprête à l'assommer avec une grosse pierre; mais, suivant la fable, Chiron réveilla Pélée pour le sauver; ce qui se fait ici par l'entremise de Psyché, pour indiquer qu'en effet la vie lui a été conservée (3). Je publierai ce camée dans la troi-

(1) Plin. *l. xxxvij, c.* 15, *p.* 376, et Solinus, *Polyhistor. c.* 52. *C. F.*

(2) Aujourd'hui on se sert de la poudre de diamant humectée avec de l'huile sur une roue de cuivre ou d'acier; et c'est en faisant tourner cette roue qu'on grave les pierres. Voyez Baillou, *Mém. pres., etc., p.* 174. *C. F.*

(3) Apollod. *lib. iij, pag.* 125. Chiron sauva Pelée après qu'il fut éveillé et

sième partie de mon *Explication de Monumens de l'antiquité, etc.*

§. 65. Il y a grande apparence que les anciens se servoient de loupes pour ce genre de travail, quoique nous n'en ayons aucune preuve (1). Cette découverte utile et nécessaire se sera perdue comme tant d'autres, ainsi que cela est arrivé particulièrement avec le pendule, dont les Arabes se sont servi dès le moyen âge pour mesurer le tems par les oscillations réglées de son mouvement. Sans le savant Edouard Bernard (2), qui a trouvé l'idée

qu'il fut attaqué par les Centaures. *C. F. Schol.* Pind. *Nem.* 4, *v.* 95.

(1) Winkelmann n'est pas le seul parmi les auteurs modernes qui ait cru que les anciens ont connu l'usage des loupes pour grossir les objets et pour les rendre plus visibles. Plusieurs défenseurs de ce système ont été cités par M. Domenico-maria Manni, *Rag.* 1, *degli Occhiali*, *tom. IV, Racc. d'Opusc. scient.* C'est par un passage de Pline, *liv. vij*, *ch.* 53, *sect.* 54, qu'on a mal entendu, et par un vers qu'on a prêté à Plaute, que cette erreur a été introduite; et elle s'est accréditée par l'interprétation vicieuse d'une ancienne inscription, dans laquelle on fait mention d'un certain Patrocle, *faber oculariarius*, qu'on trouve chez Alde Manuce, Reinesius, Gruter, etc. Le point auquel l'industrie des anciens parvint, fut d'adapter un vase de verre rempli d'eau bien limpide; vase que Sénèque (*Quæst. nat. lib. j*, *c.* 6.) appelle *pila;* qu'ils mettoient entre la lumière et l'objet qu'ils vouloient éclairer et grossir; méthode que quelques artistes pratiquent encore aujourd'hui. Les anciens, au dire de Varron (*De ling. lat. lib. vj*, *princ.*), pour mieux voir la couleur blanche, comme, par exemple, de petits ouvrages en ivoire se servoient de soyes noires; mais il ne dit pas comment. Quant à ce qui regarde l'usage des lentilles parmi les artistes de l'antiquité, la question paroît décidée par ce qu'affirme M. Dutens, *Origine des découv. attrib. aux modernes*, *tom. II*, *p.* 3, *ch.* 10, §. 278, *p.* 224, qui assure en avoir vu plusieurs dans le cabinet de Portici, qui grossissoient bien plus que celles dont on se sert ordinairement de nos jours. Il y en a dont le foyer n'a que quatre lignes; et l'on en a trouvé une moins forte dans les ruines d'Herculanum, qu'il dit posséder lui-même. Les anciens, quand ils avoient la vue fatiguée, regardoient une émeraude, dont la couleur verte les soulageoit. Voyez Pline, *liv. xxxvij*, *ch.* 5, *sect.* 17. *E. M.* M. Bailly, *Hist. de l'astronomie ancienne*, *liv. iij*, §. 15, soupçonne que l'art de tailler les verres et de les polir, a été connu dans la plus haute antiquité par le peuple de l'Asie, qu'il regarde comme le père de toutes les connoissances; et que les longs tubes dont Hipparque a dû faire usage pour ses observations astronomiques, et que l'on retrouve à la Chine, ne sont qu'un reste de cette ancienne invention. *J.*

(2) *Epist. ad Huntingtonem. Trans.*

du pendule dans nombre de leurs écrivains, nous aurions resté dans la persuasion que Galilée est l'auteur de cette découverte, dont on lui fait assez généralement honneur.

Observation [illegible] pierres fines.

§. 66. A ces remarques sur la manière de graver les pierres précieuses, j'ajouterai quelques observations particulières. Je dirai en premier lieu que les anciens étoient dans l'usage d'enchasser les pierres fines avec une petite feuille d'or qu'ils mettoient au fond du châton. Pline nous apprend qu'on en usoit ainsi avec la chrysolithe pour lui donner plus d'éclat, à cause que cette pierre est naturellement peu transparente (1). Mais les lapidaires anciens pratiquoient la même chose avec des pierres qui n'avoient pas besoin d'un éclat d'emprunt, comme nous le voyons par une des plus belles cornalines, dont le feu ressemble à celui d'un rubis ; pierre sur laquelle Agathangélus, artiste grec, a gravé la tête de Sextus Pompée. Cette belle cornaline, montée en bague dont l'or pèse une once, a été trouvée, garnie d'une pareille feuille d'or, dans un tombeau non loin de celui de Cécilia Métella, et fut vendue, après la mort de l'antiquaire Sabbatini, qui en étoit possesseur, pour la somme de deux cents écus romains, à M. le comte de Luneville. Cette antique, dont je parlerai encore dans la suite de cette Histoire, se trouve aujourd'hui entre les mains de madame la duchesse Calabritto, à Naples.

Indication de quelques-unes des plus belles pierres gravées.

§. 67. Après ces observations sur la manière qu'emploioient les anciens dans la gravure en pierres précieuses, je crois faire plaisir aux curieux d'en indiquer quelques-unes des plus belles. Au moyen de ces pierres, dont on peut avoir des empreintes en pâte de verre ou en souffre, les amateurs seront à même de faire des comparaisons et de juger du dégré de beauté des autres pierres gravées qui leur tomberont entre les mains. Mais il faut

philos. an. 1684, *num.* 158. *p.* 567 *et num.* 165. Dutens, *l. c*, *ch.* 6, §. 240, *pag.* 157. *C. F.*

(1) Plin. *l. xxxvij*, *c.* 42.

Pline dit qu'ils y mettoient une petite feuille de laiton. *C. F.*

que je me borne à ne parler que de celles dont j'ai vu moi même, soit les originaux, soit de bonnes empreintes. Je commencerai par les pierres gravées en creux, et je finirai par celles qui sont en relief, εἰσοχῇ, και ἐξοχῇ (1).

§. 68. Parmi les pierres gravées en creux, je citerai d'abord les têtes, et je remarquerai celle d'une Pallas, avec le nom de l'artiste Aspasius, du cabinet de l'empereur à Vienne; puis je ferai mention de la tête d'un jeune Hercule du cabinet de Stosch, et particulièrement de la tête du même héros gravée sur un saphir par Gnaios ou Cnejus (ΓΝΑΙΟϹ); pierre conservée au cabinet de Strozzi à Rome, et regardée comme le type le plus sublime de la beauté dans cet art. De ce même cabinet je citerai, avec raison, une cornaline représentant la tête d'une Méduse, plus petite que la fameuse calcédoine de Solon, qui représente plutôt le portrait d'une belle personne, qu'une beauté idéale (2). Parmi les pierres qui peuvent occuper le même rang, se trouvent, premièrement le prétendu Ptolémée-Auletes du cabinet d'Orléans, à Paris, que je présume être Hercule en Lydie, dont j'ai parlé liv. iv, ch. 4, §. 10, de cette Histoire; sécondement, la tête de Sextus Pompée, gravée par Agathangélus, comme je l'ai observé au §. 66. On ne doit pas moins estimer une tête de Julie, fille de Titus, gravée sur un grand béril par Evodus, qui se trouve dans le trésor de l'abbaye de S. Denis (3). Têtes gravées en creux

§. 69. Quant aux figures gravées en creux, je remarquerai particulièrement un Persée de la main de Dioscoride, conservé dans le cabinet royal Farnèse à Naples; en avertissant qu'il ne faut pas juger de cette pierre d'après l'estampe, où la forme du héros ne dénote rien moins que la jeunesse. A côté de Persée, je placerai Hercule et Iole, pierre du grand duc à Florence, gravée par Teucer; l'Atalante du cabinet de Stosch, et un jeune homme nu, portant sur son épaule un *trochus*, ou un de ces cercles d'ai- Figures gravées en creux

(1) Sext. Emp. *Pyrrh. hyp. l. ij. c. 7, p.* 66.

(2) Voyez liv. iv, ch. 2, §. 88. Stosch, *Pierres antiques gravées*, planche 65.

(3) Stosch, *l. c. pl.* 33.

rain avec lesquels les jeunes gens se divertissoient. C'est M. Byres, architecte écossois à Rome, qui est le possesseur de cette pierre, laquelle est une cornaline blanche transparente. Dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1), j'ai publié cette superbe figure, qui a la plus belle oreille que j'aie vue sur des pierres gravées (2); mais la gravure que j'en ait fait faire, n'atteint pas la beauté de l'original.

Têtes gravées en relief. §. 70. Parmi les camées qui représentent des têtes de personnages illustres, on peut assigner le premier rang au buste d'Auguste, exécuté sur une calcédoine couleur de chair, et de la hauteur de plus d'un palme. Buonarruotti nous a donné le trait et la description de cette belle pierre, qui a passé du cabinet du cardinal Carpegna, à la bibliothèque du Vatican (3). Je dois placer également ici la tête de Caligula, dont M. le général de Walmoden d'Hanovre a fait l'acquisition à Rome.

Figures gravées en relief. §. 71. Pour ce qui est des figures en relief gravées sur des pierres fines, je ferai mention en premier lieu d'un Jupiter qui foudroie les Titans, camée de la main d'Athénion, conservée dans le cabinet royal Farnèse, à Naples; et en second lieu d'un Jupiter paroissant devant Sémélé, dans le cabinet du prince Piombino, à Rome. Je pourrois citer encore les deux Tritons de M. Jennings.

§. 72. Indépendamment de ces pierres, il y en a deux qui peuvent disputer le rang à tous les ouvrages de ce genre. La première est

(1) *Num.* 196.

(2) Cette pierre est moderne; elle a été gravée par M. Pichler le jeune, un des plus habiles artistes en ce genre. Cette pierre lui ayant été volée, fut vendue de bonne foi pour antique à M. Byres, des mains duquel elle passa à Paris. Peut-être auroit-elle toujours passé pour antique, si elle ne fut revenue à M. Pichler, qui la reconnut tout de suite, et avoua que c'étoit son ouvrage. Puisque parmi tant de connoisseurs il n'y en a pas eu un seul qui ait pu appercevoir que cette pierre étoit d'un travail moderne, il ne falloit pas relever Winkelmann avec autant de dureté que l'a fait M. l'abbé Bracci dans sa *Dissert. sopra un clipeo votiv., etc. præf. p.* 7, où il dit que ce savant prouvoit bien qu'*il étoit dépourvu de toutes les connoissances nécessaires pour faire un habile antiquaire. C. F.*

(3) *Osserv. sop. alc. medagl. p.* 45.

est Persée et Andromède, assis sur un lit (1), qui présentent un si grand relief, que presque tout le contour des figures, de la plus belle couleur blanche, est détaché du fond brun de la pierre : le possesseur de ce camée est M. Mengs (2). La seconde, représentant le jugement de Pàris, composé de cinq figures, se trouve au cabinet de Piombino. Dans ces deux pierres, le dessin et l'exécution sont d'une si grande perfection, que l'idée humaine ne peut pas aller plus loin (3).

§. 73. Dans le même cabinet on voit une Nymphe assise, gravée sur une agate-onyx (4), et haute d'environ un demi palme, morceau unique, et peut-être le plus beau de ceux qui existent dans ce genre.

Des bas-reliefs en général.

§. 74. Comme il se trouve une infinité de bas-reliefs, de diverses matières, je ferai quelques observations particulières sur ce genre de sculpture, et je m'attacherai à disculper les anciens artistes d'une accusation fort ordinaire ; savoir, qu'ils n'observoient pas les dégradations de la perspective, et qu'ils donnoient à toutes les figures d'une composition le même relief. Cette accusation vient d'être renouvellée par Pascoli dans une préface placée à la tête de ses *Vies des Peintres*. Je ne saurois assez m'étonner de l'aveuglement de ce censeur, et je pourrois encourir moi-même le blâme des connoisseurs, si je voulois prouver à des aveugles un fait avéré. Aussi n'ai-je garde d'entrer dans de longues discussions et de citer les bas-reliefs de Rome, exposés dans les endroits publics aux yeux de tout le monde ; je me contenterai d'en indiquer quelques-uns dans lesquelles les différentes dégradations des figures sont les plus sensibles. De ce nombre est un des plus beaux bas-reliefs antiques qui soit à Rome : il se voit au palais Ruspoli et je l'ai publié dans mon

(1) C'est plutôt sur un rocher. *C. F.*

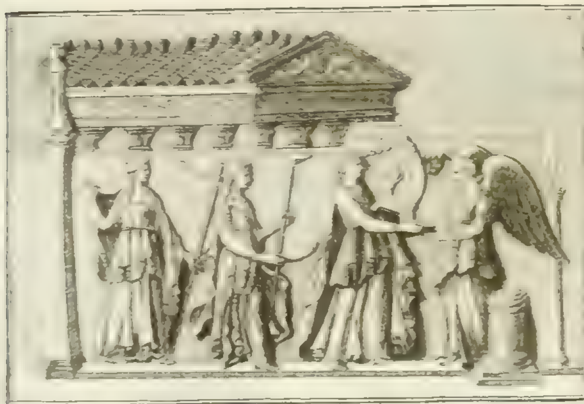
(2) Depuis la mort de Mengs, ce camée a été acheté pour le compte de l'impératrice de Russie, trois mille écus romains. *C. F.*

(3) La seconde de ces pierres n'est pas du même mérite que la première. *C. F.*

(4) C'est une cornaline veinée de calcédoine. *C. F.*

Explication de Monumens de l'antiquité (1). La principale figure de cette composition, le jeune Télèphe, a tant de saillie, qu'on peut passer deux doigts entre la tête et la table sur laquelle la figure est épargnée. A côté et au-dessous de Télèphe est un cheval, qui a nécessairement un relief moins fort, étant plus éloigné; et près du cheval il y a un écuyer âgé, qui a encore moins de saillie. Vis-à-vis du jeune héros est assise Augé, sa mère, qui lui donne la main droite; elle a plus de relief que l'écuyer et le cheval, mais elle en a moins que le fils, sur tout par rapport à la tête. Au-dessus de ces figures on voit suspendus une épée et un bouclier, qui ne sont que foiblement indiqués. Dans la villa Albani, il y a un Faune presque grand comme nature, qui joue avec un chien, dont le travail est traité avec la même dégradation d'objets. Il en faut dire autant d'un petit sujet, représentant une offrande, et d'un sacrifice que fait Titus, que j'ai déja publié dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2).

(1) *Explic. de Mon. de l'ant. n.* 72. (2) *Ibid. n.* 178.





CHAPITRE VIII.

De la peinture des anciens.

§. 1. Après avoir parlé de ce qui a rapport à la sculpture, nous examinerons, dans ce huitième et dernier chapitre de l'art chez les Grecs, la peinture des anciens. Nous en pouvons parler et juger avec plus de connoissance de cause aujourd'hui, que les fouilles d'Herculanum et des autres villes ensevelies si long-tems sous les cendres du Vésuve, nous ont rendu plusieurs centaines de tableaux antiques. Cependant, nous sommes toujours réduits (le récit des historiens à part) à juger des plus belles productions en ce genre, d'après ce qui nous reste, et qui ne peut être rangé que dans une classe médiocre; trop heureux encore de pouvoir rassembler quelques débris dispersés, et sauvés du naufrage! Introduction

§. 2. Ce chapitre sera divisé en cinq sections. Dans la première, je ferai mention des principales découvertes faites en dif-

férens endroits; dans la seconde, je proposerai des conjectures qui auront pour but de déterminer si les peintures dont il s'agit sont des ouvrages grecs ou romains: dans la troisième, il sera question du coloris: et à cette occasion j'expliquerai quelques passages des anciens qui en ont parlé: dans la quatrième, j'examinerai le caractère de quelques peintres anciens; et dans la cinquième, je parlerai de la peinture en mosaïque.

[illegible]

§. 3. A Rome on a découvert beaucoup plus de peintures anciennes qu'il n'en a été publié jusqu'ici. Mais plusieurs de ces peintures ne se sont point conservées, soit qu'elles aient été négligées anciennement, soit que l'air les ait altérées, comme cela est arrivé par rapport à quelques tableaux, à la découverte desquels je me suis trouvé présent. Il est de fait que l'air extérieur, lorsqu'il se fait jour dans des voûtes souterraines et humides, qui ont resté fermées pendant plusieurs siècles, dévore non-seulement les couleurs, mais qu'il détruit aussi l'enduit du mur préparé pour la peinture.

[illegible]

§. 4. C'est à ces accidens sans doute qu'il faut attribuer le sort de différens tableaux, dont on conserve les dessins coloriés dans la bibliothèque du Vatican, dans le cabinet du cardinal Albani et dans d'autres endroits. Les originaux d'après lesquels sont faits les dessins du Vatican, furent trouvés en grande partie dans les bains de Titus; ils ont été dessinés par Pierre Sante Bartoli et par François, son fils: mais ces dessins ne paroissent pas avoir été faits sur les lieux mêmes: il est plus vraisemblable qu'ils l'ont été d'après des dessins antérieurs, qui datent du tems de Raphaël (1).

(1) M. [illegible] démontre que les bains de Titus ont été découverts au tems de Raphaël, [illegible]

§. 5. J'ai publié quatre de ces peintures dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1). Le premier tableau, tiré de ces bains, est composé de quatre figures, et représente Pallas, musicienne, qui tient deux flûtes qu'elle semble vouloir jetter, après qu'une des nymphes du fleuve dans lequel la déesse étoit venue se mirer, lui eut dit qu'elle se déformoit le visage (2) en jouant de ces instrumens. Le second tableau, de deux figures, représente encore Pallas qui offre à Pâris, en lui montrant un diadême, l'empire de l'Asie, s'il veut lui adjuger le prix de la beauté (3). Le troisième tableau, de quatre figures, représente Hélène assise sur un siège derrière lequel est appuyée une de ses suivantes, peut-être Astyanasse, la plus connue d'entre elles. Pâris, debout vis-à-vis, prend une flèche des mains de l'Amour, qui est entre lui et Hélène, laquelle porte la main à l'arc de ce dieu (4). Le quatrième tableau de cinq figures, offre Télémaque, accompagné de Pisistrate, dans la maison de Ménélas; Hélène, pour charmer la mélancolie du fils d'Ulysse, qui s'afflige de ne point trouver son père, lui présente le népenthès dans un cratère ou une coupe profonde (5).

§. 6. Les peintures antiques qui se trouvent actuellement à Rome, sont la prétendue Vénus, et la Pallas ou *Roma* tenant le Palladium, placées toutes deux au palais Barberin; de plus, les Noces Aldobrandines, le prétendu Coriolan, et l'Œdipe dans la villa Altieri, outre les sept morceaux antiques de la galerie du collège Romain, et deux tableaux de la villa Albani. [illegible]

trouvé l'artifice de Raphaël même, pour qu'il pût s'attribuer l'honneur d'avoir inventé ce nouveau genre de peinture: mais un pareil soupçon est trop injurieux aux talens de cet artiste incomparable pour qu'on puisse l'admettre. *E. M.*

(1) Winkelmann, dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, donne une description beaucoup plus étendue et plus savante de ces quatre tableaux. Il se proposoit alors d'expliquer d'autres dessins semblables de l'antiquité.

(2) *Explic. de Monum. de l'antiquité*, n. 18.

(3) *Ibid.* n. 117.

(4) *Ibid.* n. 115.

(5) *Ibid.* n. 160.

§. 7. Les figures des deux premiers tableaux sont grandes comme nature : celle de *Roma* est assise, et celle de Vénus couchée. Carle-Maratte a réparé plusieurs choses de la Vénus, et, entre autres, la figure de l'Amour (1). Cette figure fut trouvée lorsqu'on jetta les fondemens du palais Barberin, et l'on croit que celle de *Roma* fut découverte dans le même endroit. La copie de ce tableau, faite par ordre de l'empereur Ferdinand III, étoit accompagnée d'une notice qui portoit que cette peinture avoit été découverte en 1656, près du baptistère de Constantin (2) : ce qui a fait conjecturer que c'est un ouvrage du quatrième siècle. J'apprends par une lettre manuscrite du commandeur del Pozzo, adressée à Heinsius, que ce tableau avoit été découvert le 7 avril 1655, mais on n'y dit pas en quel endroit. La Chausse en a fait une description (3). Un autre tableau, nommé Rome triomphante (4), et composé de plusieurs figures, se trouvoit jadis dans le même palais, mais il n'existe plus. Je conjecture qu'il a péri de vétusté, ainsi qu'une peinture du même endroit, connue sous le nom de Nymphée (5).

§. 8. Le troisième tableau, représentant les Noces de la villa Aldobrandine, et composé de plusieurs figures d'environ deux palmes de hauteur, fut trouvé, non loin de sainte Marie Majeure, dans l'emplacement où étoient jadis les jardins de Mécène (6). Cette peinture antique représente, comme je crois l'avoir prouvé dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité*, les Nôces de Thétis et Pélée : on y voit les trois déesses des Saisons, ou plutôt trois Muses, qui chantent l'épithalame (7). Pour ne pas me

(1) Voyez tom. I, p. 481, note 2.

(2) Lambesc. *Comment. bibl. Vindob. l. iij, p.* 376.

(3) *Mus. Rom. p.* 119. Il en donne la figure à la page 32, et M. Lens la donne aussi dans *Le Costume, etc.* planche 32, fig. 106. *C. F.*

(4) Spon, *Recherches d'ant. p.* 195; Montfaucon, *Ant. expl. tom. I, p.* 2, *pl.* 193, *n.* 2.

(5) Holsten. *Comment. in vet. pict. Nymph.*

(6) Zuccar. *Idea de' Pittori, l. ij, p.* 37.

(7) *Explic. de Monum. de l'antiquité, part.* 1, *ch.* 19.

répéter ici, je renvoie le lecteur à ce que j'en dis dans mon *Essai sur l'Allégorie* (1).

§. 9. Le quatrième tableau, connu sous la fausse dénomination de Coriolan, n'a point péri, comme l'avance l'abbé Dubos (2); on le voit encore aujourd'hui dans les grottes des thermes de Titus, où étoit placée autrefois la statue de Laocoon (3).

§. 10. Le cinquième tableau, qui représente OEdipe, est peut-être le plus mauvais de tous ceux que je viens de citer, du moins considéré dans l'état où il se trouve maintenant (4). Il n'est remarquable que par une circonstance qui n'a été observée, à ce que je sache, par aucun écrivain moderne; aussi a-t-elle été ignorée de Bellori, qui l'a supprimée dans le dessin qu'il en donne; c'est-à-dire, qu'on reconnoît encore à la partie supérieure de ce tableau, et comme dans le lointain, où il a le plus souffert, un ânier qui chasse son âne avec un bâton. Le peintre y aura représenté l'âne, sur lequel OEdipe chargea le Sphinx, qui se précipita du haut du mont Phicée, et qu'il transporta ainsi à Thèbes. Du reste, il ne faut nullement s'étonner de n'y pas voir le Sphinx, tout le tableau ayant été retouché.

§. 11. A l'égard des sept tableaux qui sont au collège Romain, ils ont été découverts dans ce siècle, et tirés d'une grotte au

(1) Cet *Essai sur l'Allégorie* se trouvera dans le tome VI de notre édition. *J.*

(2) *Réfl. sur la poésie, t. I, p.* 378.

(3) La Chausse (*Pict. antiq. ect. tab.* 1.) en donne la figure d'après un dessin peu exact. Notre auteur, qui parle à une autre occasion de ce tableau dans la *Préface à son Explic. de Monum. de l'antiq.* dit: Le tableau antique qui s'est conservé dans les thermes de Titus, représente, à ce qu'on croit, Marcus Coriolan à la tête de son armée, prêt à combattre sa patrie, tandis que sa mère et sa femme vont au-devant de lui avec ses enfans; mais outre qu'il est différent de l'estampe qu'on en a donnée, il rend un évènement arrivé dans un endroit clos, et qu'on ne peut conséquemment adapter au colloque de Coriolan avec sa mère et sa femme, lequel se tint en rase campagne. On doit plutôt rapporter le fait représenté dans ce tableau à Hector et Andromaque, d'autant plus que la femme, qui porte la parole au prétendu Coriolan, n'est pas âgée, comme elle le paroît dans l'estampe, mais plutôt jeune. *C. F.*

(4) Bellori, *Pitt. vet. in Sepulcr. de' Nasoni, tab.* 19.

pied du mont Palatin, à côté du grand cirque. Les meilleurs de ces tableaux sont un Satyre qui boit dans une corne, morceau de la hauteur de deux palmes, et un petit paysage avec des figures de la grandeur d'un palme ; production agréable, et supérieure à bien des paysages du cabinet d'Herculanum (1). C'est au même endroit et dans le même tems qu'on a trouvé une des peintures qu'on voit à la villa Albani, et que l'abbé Franchini, alors ministre du grand-duc de Toscane, à Rome, choisit de préférence aux sept autres. Des mains de cet abbé, elle passa dans celles du cardinal Passionei, après la mort duquel on la plaça à la villa Albani. On regarde ce tableau, gravé par Ph. Morghen, comme un supplément aux peintures antiques publiées par P. S. Bartoli. Mon projet étant d'en donner une explication plus vraisemblable, je l'ai fait dessiner et graver avec exactitude, pour l'insérer dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2). Au milieu du tableau, on voit sur une base une petite figure d'homme nue, le casque en tête, le bras gauche élevé et chargé d'un bouclier, et la main droite armée d'une courte massue garnie de plusieurs pointes, assez semblable à celles dont on se servoit anciennement en Allemagne. D'un côté de la base est placé un petit autel, et de l'autre un grand réchaud, tous les deux fumans. De chaque côté on voit une figure de femme drapée, la tête ornée du diadème : l'une répand de l'encens sur

(1) Les tableaux qui sont dans ce cabinet, et qu'on regarde comme antiques, sont au nombre de plus de soixante-dix. Il faudroit entrer dans une trop longue discussion pour décider s'ils sont tous véritablement antiques, ou s'ils ne sont pas pour la plus grande partie d'une main moderne, comme le pensent quelques écrivains, et entre autres M. l'abbé Amaduzzi, dans sa description des tableaux des [illegible], dont nous parlerons dans une note sur une des lettres de notre auteur, que l'on trouvera dans le t. VI de cette édition. Le tableau dont Montfaucon fait mention dans son *Diar. Ital.* c. 16. *p.* 275, ainsi que G[illegible], *Gemmæ ant. litter. part. II, tab. vj, fig.* 5, et qui représente un architecte vêtu de verd avec un niveau et d'autres instrumens à la main, fut trouvé dans un sépulcre sur la voie Appienne ; mais il n'existe plus aujourd'hui. *C. F.*

(2) *Explic. de Monum. de l'antiquité n.* 177.

l'autel,

l'autel, et l'autre paroît en faire autant sur des charbons ardens, tandis que de la main gauche elle tient un plat rempli de fruits, qui ressemblent assez à des figues. J'ai cru voir sur ce tableau un sacrifice que Livie et Octavie, épouse et sœur d'Auguste, font à Mars, comme les dames romaines avoient coutume d'en faire séparément des hommes, le premier de mars, fête qui de-là fut appellée *Matronales* (1). Horace parle d'un sacrifice que firent les deux princesses qui viennent d'être nommées, sans dire à quelle divinité, après l'heureux retour d'Auguste de son expédition en Espagne (2).

§. 12. L'autre tableau de la villa Albani, découvert, il y a quelques années, dans une chambre d'un ancien bourg, à cinq milles de Rome, sur la voie Appienne, porte un palme et demi de hauteur et la moitié autant de largeur (3). Il représente un paysage, orné de fabriques, d'animaux et de figurines, qui sont traités avec une grande liberté de pinceau, avec un beau ton de couleur, et en même-tems avec une vraie intelligence des lointains sur les derniers plans. Le principal édifice est une haute porte d'une seule arcade, dans laquelle on voit suspendue la traverse supérieure d'une herse, attachée par des chaînes autour d'un cylindre, pour lever et abattre la herse. Au-dessus de l'arcade il y a une guérite. Cette porte conduit à un pont sur lequel on fait passer des bœufs; la rivière qui coule sous ce pont se décharge dans la mer. Au bord de la rivière on apperçoit un arbre, avec un petit berceau pratiqué entre ses branches, à quelques-unes des branches on voit des rubans, tels que ceux qu'on étoit dans l'usage d'appendre aux arbres comme des espèces d'*ex-voto* (4). C'est ainsi que Stace représente Tydée, père de Diomède, faisant vœu d'appendre à un arbre, en l'honneur

(1) Ovid. *Fast. l. iij, v.* 170.

(2) Horat. *l. iij, od.* 14, *v.* 5.

(3) *Explicat. de Monum. de l'antiquit. n.* 208.

(4) Philostr. *lib. ij, Icon.* 34, *p.* 859. Prudent. *Contr. Sym. lib. ij, pag.* 335, *l.* 29.

de Pallas, des bandelettes pourpres, liserées de blanc (1). Xerxès orna de même un platane d'effets précieux (2). Sous l'arbre de notre paysage on remarque des tombeaux. En effet, on avoit coutume d'en élever sous des arbres (3), et il croissoit quelquefois au milieu et aux environs des plantes et des arbustes (4). Une figure qui repose sur un de ces tombeaux, indique un grand chemin; car c'étoit le long des grands chemins que les Romains plaçoient leurs sépulcres (5). Je passe sous silence différens petits tableaux, découverts en 1722 et 1724, dans les ruines du palais des empereurs. Ces peintures antiques, qu'on enleva du mur avec l'enduit sur lequel elles avoient été exécutées, furent d'abord placées au palais Farnèse, sur le mont Palatin, et transportées ensuite à Parme. De-là elles passèrent à Naples, où elles restèrent vingt ans enfermées dans des caisses sous des voûtes humides avec les autres trésors de la galerie Farnèse de Parme. Lorsqu'on les en tira, on pouvoit à peine appercevoir les traces de la peinture : c'est en cet état qu'on les a exposées dans la galerie royale de Capo di Monte à Naples. Parmi les peintures tirées de ces ruines, il s'est conservé une Caryatide avec la corniche qu'elle porte; elle se trouve à Portici au nombre des peintures d'Herculanum.

§. 13. Un autre tableau, trouvé au mont Palatin, représentant Hélène, qui descend du vaisseau et qui s'appuie sur Pâris, a été gravé dans l'ouvrage de Turnbull sur la peinture des anciens (6).

(1) Theb. *l. ij, v.* 738. Conf. *ibid. l. xij, v.* 492. Ejusd. *Sylv. l. iv, carm.* 4.

(2) Ælian. *Var. hist. l. ij, c.* 14.

(3) Propert, *lib. ij, eleg.* 13, *vers.* 33 *et* 34, dit qu'il désire qu'un laurier ombrage son tombeau. *C. F.*

(4) Horat. *Epod. V, v.* 17. Plin. *l. xvj, c.* 87.

(5) Voyez la vignette à la tête du l. V, ch. 2.

(6) Winkelmann, dans la première édition de son ouvrage, parloit aussi des peintures de la pyramide de Cestius, et il disoit qu'elles étoient effacées et gâtées par l'humidité; fait qui n'est pas entièrement conforme à la vérité. On peut voir les planches que Falconieri a données et expliquées dans une longue dissertation qui se trouve dans un appendix à la *Roma antica* de Nardini. M. Middleton, Anglois, a acheté un des tableaux trouvés à Rome au commencement de ce

§. 14. Enfin, lorsqu'il restoit peu d'espoir de trouver à Rome et dans ses environs des ouvrages importans de peinture des an- Peintures de Rome et d'Herculanum.

siécle, et il l'a publié avec les autres morceaux de son cabinet, déja cité sous le titre d'*Antiquitates Middletonianæ*. Un autre de ces tableaux, acheté par le docteur Mead, aussi Anglais, a été donné en gravure par M. Dygby, à la tète de son édition d'Horace, publiée à Londres en 1749: Dubos en parle aussi : *Réflex. sur la poesie*, *tom. I*, *sect.* 37, *pag.* 378. Le cardinal de Rohan en a porté un autre en France, dont il a orné le cabinet d'Orléans, lequel avoit été découvert à Rome en 1722, sur le mont Esquilin. M. Moreau de Mautour en a donné la gravure et la description dans l'*Académie des Inscript. tom. V*, *Hist. p.* 297. Dubos, *l. c*, *p.* 380, parle de quelques autres tableaux qui, en 1702, furent trouvés dans les ruines de l'ancienne Capoue, et d'autres encore trouvés dans une villa entre Naples et le Vésuve, en 1709. Mais les tableaux qui méritent le plus qu'on en fasse mention, sont ceux qui ont été découverts, il y a quelque tems, sur le mont Esquilin et sur le mont Celius. Les premiers ont été déterrés dans la villa Negroni en 1777. Il y en a treize qui ne sont pas bien hauts, mais tous sont d'un bon faire et représentant des sujets d'histoire et des emblêmes de Vénus, d'Adonis, de Bacchus, d'Ariane, avec de très-beaux ornemens. Ces tableaux furent vendus sur l'endroit même à un Anglais; et peut-être ont-ils été endommagés il y a quelque tems, comme Winkelmann avertit que cela arrive aux peintures anciennes qui restent exposées au grand air. On en a pourtant fait des dessins, qui se trouvent actuellement entre les mains de M. le chevalier d'Azara. M. Mengs avoit intention de copier et de colorier ces dessins, comme il avoit déja fait avec d'autres ouvrages antiques de ce genre, si la mort ne l'en avoit pas empêché; et il y en a déja eu neuf de gravés. M. le conseiller Bianconi pensoit alors que l'endroit où ces tableaux ont été trouvés, a peut-être été un lieu de plaisance de Lucille, épouse de Lucius Vérus, et fille de Marc-Aurèle et de Faustine. Il faisoit cette conjecture d'après un médaillon du cabinet national de France, rapporté par Vaillant (*Numism. etc. tom. III. p.* 145.), sur le revers duquel on voit le même sujet qui est représenté sur un de ces petits tableaux coloriés par Mengs; savoir, un autel sur lequel il y a debout un petit amour ailé, et près de lui une femme avec une étole, qui, de la main droite, secoue un arbre d'où tombe un autre petit amour, comme s'il en tomboit un fruit : sur le còté droit de cette médaille on voit la tête de Lucille avec une inscription. Le cardinal Gaëtan possède une médaille semblable, dont nous donnerons la figure ci-après. Voyez l'anthologie romaine *année* 1780, *n.* 32, *tom. VI*, *p.* 251 *et suiv.* Les autres tableaux, trouvés sur le mont Celius, près l'hôpital de S. Jean-de-Latran, en 1780, sont aussi d'un très-bon pinceau : on en voit sept, dont il n'y en a que deux et un demi qui n'ont pas été exempts de l'inconvénient dont nous avons parlé; ils appartiennent aujourd'hui au cardinal Pallotta, vice-trésorier de S. S. Ces tableaux représentent sept beaux jeunes hommes de grandeur naturelle, drapés

ciens, on fit la singulière découverte des villes ensevelies sous les laves du Vésuve. Le nombre des tableaux qu'on en a tirés, monte à mille et quelques centaines. Ces peintures, faites en détrempe sur le mur, ont été enlevées avec leur enduit et exposées dans le cabinet d'Herculanum. Quelques unes ont été découvertes dans les ruines des édifices d'Herculanum même; d'autres sont tirées des maisons de la ville de Stabia, et les dernières ont été trouvées à Pompeia : car les fouilles de cette ville furent commencées plus tard que celles des autres endroits.

Description générale des quatre grands tableaux.

§. 15. Les quatre plus grands tableaux d'Herculanum étoient peints dans les niches d'un temple circulaire de médiocre grandeur : ils représentent Thésée vainqueur du Minotaure, la naissance de Telèphe, Chiron et Achille, Pan et Olympus. La figure de Thésée ne donne pas l'idée de la beauté de ce jeune héros, qui, étant entré un jour dans Athènes, fut pris pour une jeune fille (1). Je voudrois le voir avec de longs cheveux flottans, tels que les

d'un vêtement de couleur changeante, et uniforme tel qu'on n'en avoit pas vu encore; dégagé et qui passe la moitié de la jambe. Ces figures ont des cheveux blonds, les unes courts, les autres assez longs pour leur tomber sur les épaules; toutes les ont relevés avec une de ces bandelettes dont on se servoit pour diadême; elles sont chaussées de sandales élégantes et légères. Les six premières représentent des personnes qui marchent; chacune d'elles porte un plat de viande, partie cuite et partie crue. La derniere, dont les ornemens des habits sont un peu différens, est posée ferme sur ses pieds, dans l'attitude d'un homme qui présente un verre qu'il tient élevé dans sa main droite à la hauteur de la tête, et il a deux vases à côté de lui. Ces sept tableaux ont été gravés et publiés en 1787, par le père G. M. Cassini, avec deux explications différentes, par les abbés Amaduzzi et Giovenazzi: le premier de ces écrivains croit que ces jeunes gens servoient à table dans un festin profane, l'autre pense que c'étoit à un festin religieux, tels qu'il y en avoit en grand nombre dans la superstition de l'ancienne Rome, et que peut-être étoit-ce un repas de prêtres Saliens. Enfin, il faut remarquer la faute que Montfaucon a commise, lorsque, dans son *Diar. Italic. c.* 16, *p.* 255, il donne pour anciens certains tableaux du mausolée d'Auguste dans le Champ-de-Mars, mais qui sont modernes, comme l'a déja remarqué Ficorini dans ses observations sur cet ouvrage, *p.* 51, et qui ne consistent que dans quelques roseaux et quelques feuilles avec les armoiries d'un pape à-peu-près détruites. *C. F.*

(1) Pausan. *lib. I. p.* 40, *l.* 11.

portoit aussi Jason, lorsqu'il vint pour la première fois dans la même ville : car Pindare nous apprend que Thésée ressembloit à Jason, dont la beauté frappa tellement les Athéniens lorsqu'il s'offrit à eux pour la première fois, qu'ils crurent voir Apollon, Bacchus ou Mars (1). Dans la naissance de Télèphe, Hercule ne ressemble guère au héros grec; d'ailleurs, les autres têtes de cette composition sont de forme commune. L'attitude d'Achille est posée et tranquille, mais sa physionomie donne beaucoup à penser. Ses traits expressifs annoncent le héros futur, et on lit dans ses yeux attentifs, fixés sur le Centaure Chiron, l'ardeur d'apprendre et de parvenir à la fin de son éducation, pour signaler par de hauts faits le petit nombre de jours que le destin lui a marqués. Sur son front paroît une noble honte et un sentiment secret de son incapacité; son maître vient de lui prendre le *plectrum* de la main, et lui fait toucher la lyre, en lui montrant, en quoi il a manqué. Enfin, Achille y a cette beauté que lui supposoit Aristote (2); la douceur de sa physionomie et les graces de sa jeunesse sont relevées par une noble fierté et une douce sensibilité.

§. 16. Il seroit à souhaiter que les quatre dessins de ce cabinet, exécutés sur marbre, et sur l'un desquels est écrit le nom du peintre, ainsi que celui des personnages représentés, fussent de la main d'un plus grand maître. Cet artiste, nommé Alexandre, étoit d'Athènes; mais ces morceaux ne donnent pas une haute idée de son talent. Les airs de tête sont communs, et les mains sont mal dessinées; l'on sait que c'est le travail des extrémités de la figure qui fait connoître l'artiste. Ces peintures monochromes, ou d'une seule couleur, sont faites avec du cinabre qui a noirci au feu, comme il arrive ordinairement (3). Je parlerai de ce genre de peinture aux §. 33 et suivans de ce chapitre.

(1) Pind. *Pyth.* 4, *v.* 151.

(2) *Rhet. l. j, p.* 21, *l.* 10, *ed. op. Sylburg. t. I.*

(3) Voyez Pline, *liv. xxxiij, ch.* 39, sur l'usage que les anciens faisoient du minium ou cinabre.

§. 17. Les plus beaux de ces tableaux sont sans contredit ceux qui représentent des Danseuses, des Bacchantes et des Centaures; ces figures, hautes d'environ un palme et peintes sur un fond noir, décèlent une main savante et une touche vigoureuse. La vue de ces tableaux fit désirer d'en découvrir d'autres d'une composition plus riche et d'une exécution plus terminée; et ce désir fut rempli vers la fin de l'année 1761.

Description particulière de quatre petits tableaux.

§. 18. Dans une chambre de l'ancienne ville de Stabia (1), qui étoit presque entièrement déblayée, les ouvriers apperçurent de la terre accumulée au bas du mur, et en la frappant de la pioche, ils découvrirent quatre morceaux détachés du mur, deux desquels furent brisés par les coups qu'ils venoient de donner. C'étoient quatre tableaux, qui, après avoir été coupés dans le mur, avoient été appuyés contre la muraille de la chambre, et adossés deux à deux, de manière que le côté peint étoit en dehors. Ces tableaux n'avoient point été apportés d'ailleurs en cet endroit, ainsi que je l'avois cru d'abord avec d'autres auteurs; mais ils furent anciennement détachés du mur dans le lieu même où ils ont été trouvés; comme cela est constaté par des découvertes ultérieures faites dans la ville de Pompeïa, où l'on voit encore des tableaux entiers et des figures, sciés à une certaine épaisseur des murailles; ce qui, selon toutes les apparences, s'est fait dans le tems même que cet endroit fut couvert par les cendres du Vésuve. Il paroit que les habitans effrayés ont eu le tems, avant de prendre la fuite, de sauver une partie de leurs effets; et qu'après ce terrible accident, lorsque l'éruption eut un peu cessé, ils retournèrent dans leurs villes abandonnées, se frayèrent un chemin à leurs demeures à travers les cendres et les pierres ponces, et cherchèrent à emporter leurs meubles et leurs ustensiles. Les piédestaux dégarnis et les chambres dépouillées, nous montrent qu'ils enlevèrent de leurs maisons, non-

(1) Dans les fouilles faites à Portici en 1761, comme le disent les académiciens dans la description des planches dont il est question ci-après. *C. F.*

seulement les statues, mais aussi les gonds et les pentures d'airain des portes, ainsi que les seuils de marbre; il est donc naturel de croire qu'ils voulurent aussi sauver de la destruction les peintures exécutées sur les murailles. Cependant, comme il y a très-peu de ces peintures d'enlevées, il est à supposer qu'une nouvelle éruption des cendres brûlantes du Vésuve les a empêché d'exécuter ce dessein, et que c'est pour cette raison que les quatre tableaux dont il s'agit sont restés dans la chambre.

§. 19. Ces tableaux ont une bordure peinte, avec des filets de différentes couleurs : le filet extérieur est blanc, celui du milieu est violet, et le troisième, liseré de lignes brunes, est verd; ces trois filets pris ensemble sont de la largeur du bout du petit doigt, et se trouvent entourés d'une autre raie blanche large d'un doigt. Les figures sont de deux palmes et deux pouces, mesure romaine. Quoique ces tableaux aient été gravés et décrits dans le quatrième tome des *Peintures d'Herculanum* (1), peu de tems après la première publication de l'*Histoire de l'Art*, je n'ai pas cru devoir retrancher de la nouvelle édition de cet ouvrage les notices que j'en avois données alors, attendu que les antiquités d'Herculanum ne sont pas entre les mains de tout le monde, et que je crois avoir rencontré juste dans la description que je fais du troisième tableau.

§. 20. Le premier tableau est composé de quatre figures de femmes. La figure principale, vue de face, est assise sur une chaise; de la main droite elle soutient son manteau ou *peplum*, qui est jetté sur le derrière de la tête; il est de drap violet (2), avec un bord de verd de mer. La robe est couleur de chair (3). Cette femme appuie la main gauche sur l'épaule d'une jeune et belle fille vêtue de blanc, qu'on voit de profil, et qui se tient

(1) *Pitt. Ercol. tom. IV, tav.* 41, 42, 43, 44.

(2) D'or.

(3) L'habit de dessous est blanc, et assez transparent pour que la couleur de la chair paroisse au travers du blanc sur la poitrine, il est garni d'une bande bleue. *C. F.*

appuyée sur la chaise de la première figure, en se soutenant le menton de la main droite. Les pieds de la figure principale sont posés sur un escabeau, pour marque de sa dignité. Près de celle-ci est une autre belle femme vue de face, et qui se fait arranger les cheveux; sa main gauche est placée sur son sein, et la droite est dans l'attitude de celle d'une personne qui auroit l'intention de la poser sur un clavecin. Sa robe blanche, a des manches étroites qui lui descendent jusque sur le poignet. Son voile, qui est violet, est garni d'une bordure brodée de la largeur d'un pouce. La femme qui lui arrange les cheveux, et qui est placée un peu plus haut, se voit de profil, mais de manière cependant qu'on apperçoit les cils de l'œil caché; et sur l'autre œil, les poils des sourcils sont indiqués plus distinctement qu'aux autres figures. L'attention qu'elle porte à l'ouvrage dont elle est occupée, se lit dans ses yeux, et sur ses lèvres qu'elle serre. Près de cette dernière figure il y a une petite table à trois pieds, haute de cinq pouces, de manière qu'elle va jusqu'à mi-cuisse de la figure qui s'y trouve à côté; sur cette table, qui est précieusement travaillée en marqueterie, on remarque une espèce de cassette blanche, avec quelques petites branches de laurier éparses çà et là. Près de la cassette on apperçoit un ruban de tête violet, destiné sans doute à orner le front de la personne (1) que l'on coiffe. Sous la table est placé un vase élégant, presque de la hauteur de la table : il n'a qu'une anse, et il est de verre, ainsi qu'il est facile de le reconnoître à sa couleur et à sa transparence.

§. 21. Le second tableau paroit représenter un poëte tragique. Il est assis, avec le visage tourné de face et le corps vêtu d'une longue robe blanche, qui lui descend jusque sur les pieds, telle qu'en portoient les auteurs tragiques (2); les manches en sont

(1) Des deux rubans qui sont sur la cassette, l'un est blanc et l'autre rouge, etc. *C. F. Explic. de Monum. de l'antiq. n. 167.*

(2) Lucian. *Jupit. tragœd. pag.* 151, *l.* 28, *ed. Græv.* et *in Cynico*, §. 16, *tom. III*, *p.* 548.

étroites,

étroites, et vont jusques aux poignets. Ce poëte, qui est sans barbe, paroît âgé d'une cinquantaine d'années (1); au-dessous de la poitrine il est ceint d'une bande jaune, de la largeur du petit doigt, ce qui pourroit bien-être un attribut de la Muse tragique, qui, en général, a une ceinture plus large que les autres Muses (2), ainsi que je l'ai déja observé plus haut. De la main droite, il tient perpendiculairement un grand bâton de la longueur d'une pique (*hasta pura*), garni par le haut d'un fer peint en jaune de la largeur d'un doigt. C'est ainsi qu'Homère, dans son *Apothéose* (3), porte un long bâton ou plutôt un sceptre (4). Aussi dans la restauration de cette figure, lui a-t-on donné le thyrse. Ici notre tragique tient de la main gauche une épée posée en travers sur la cuisse gauche; les deux cuisses sont couvertes d'une étoffe rouge, de couleur changeante (5), qui tombe aussi sur le bas du siége. Le ceinturon de l'épée est verd. Cette épée a peut-être la même signification que celle que tient la figure allégorique de l'*Iliade* dans l'Apothéose d'Homère : car l'*Iliade* renferme la

(1) Il est probable qu'on a voulu représenter ici un des célèbres poëtes tragiques de la Grèce; mais on ne sauroit dire lequel. Sophocle et Euripide ont de la barbe dans leurs bustes qui sont parvenus jusqu'à nous; Echyle est de même barbu sur une cornaline gravée du cabinet de Stosch (*Descript. des pierr. grav. du cabin. de Stosch*, *cl.* 4, *sect.* 1, *n.* 51), où il est représenté dans le moment qu'un aigle laisse tomber une tortue sur sa tête; accident dont il mourut. J'en ai donné la figure dans l'*Explic. de Mon. de l'antiq. n.* 167.

(2) Voyez *Explicat. de Monum. de l'antiq. part. I, ch.* 18, *à la fin*, *n.* 46.

(3) Dans le palais Colonne. Il y en a une gravure plus exacte, donnée par l'abbé Visconti, à la fin du tom. I, du cabinet Clémentin. *C. F.*

(4) On voit encore le reste d'un pareil bâton que tenoit à la main droite la figure d'Euripide, qui porte son nom et qui est à la villa Albani. Cette figure, à laquelle il manque un bras, se trouve dans mon *Explicat. de Monum. de l'antiq.*, *n.* 168. On pourroit aussi mettre dans la main d'Euripide un thyrse, comme aux autres tragiques, suivant l'épigramme grecque sur ce poëte :

. . . . . . ἦν γὰρ ἰδέσθαι
Οἷα τε τοῦ θυμέλῃσιν ἐν Ἀτθίσι θύρσα τινάσσων.

. . . . . . *erat enim videre*
Ut olim in pulpitis Atheniensibus thyrsos vibrans.
Anth. lib. V, num. 4.

(5) Les académiciens disent *rouge incarnat. C. F.*

plupart des sujets traités par les poëtes tragiques. Une figure de femme, drapée de jaune (1), avec l'épaule droite découverte, tourne le dos au poëte. Elle semble plier le genou droit devant un masque tragique, coiffé d'un tour de cheveux très-haut et long, nommé ὄγκος, et posé sur une espèce de piédestal qui lui sert de base. Ce masque est dans une cassette profonde, dont les ais de côté sont découpés de haut en bas. Cette caisse est revêtue d'un drap bleu, garni par le haut de bandes blanches, au bout desquelles pendent des cordons avec un nœud. La figure agenouillée, qui projette son ombre sur le haut de cette base, écrit sur cette même base, avec un pinceau, probablement le nom d'une tragédie; mais au lieu de lettres on ne voit que des traits foiblement ébauchés. Je crois que c'est Melpomène, la Muse tragique; et cela est d'autant plus vraisemblable, que cette figure est coiffée à la manière des vierges : car elle a les cheveux noués sur le sommet de la tête, ce qui, comme nous l'avons dit plus haut, servoit à distinguer les jeunes filles des femmes mariées. Derrière le masque, on voit une figure d'homme, qui s'appuie des deux mains sur un bâton long, et porte sa vue sur la figure qui écrit. Le poëte tragique tient également les yeux fixés sur la même figure.

§. 22. Le troisième tableau nous offre deux hommes nus et un cheval. La première figure, qui est assise et qu'on voit de face, semble représenter Achille, qui, d'un air fier et animé, écoute attentivement ce que lui dit l'autre personnage. Le siége sur lequel il est assis est couvert d'un drap couleur de pourpre, qui couvre en même tems la cuisse droite, sur laquelle repose la main droite, tandis que la gauche s'appuie sur le bras de la

(1) La draperie est d'une couleur changeante entre le verd et le jaune, avec une ceinture rose; le manteau, qui retombe sur les genoux et sur le pied droit, est de couleur changeante en laque et en bleu clair. C'est ainsi que s'expriment ces mêmes académiciens. *C. F. Barnes, dans les Pheniciennes d'Euripide*, v. 1498, traduit στολίδα κροκόεσσαν par *stola fimbriata*, au lieu de *stola crocea*; comme s'il eût douté que les anciens portassent des habits jaunes.

chaise. Son manteau qui descend par derrière est aussi rouge. Cette couleur, qui sied bien aux héros et aux guerriers, étoit celle des Spartiates à la guerre. Les bras de la chaise sont fort hauts et soutenus par des sphinx qui reposent sur le siége, comme on le voit à une chaise de Jupiter sur un bas-relief du palais Albani (1). Une épée longue de six pouces est appuiée dans son fourreau contre un des pieds de la chaise, avec un ceinturon verd, comme celui de l'épée du poëte tragique. Cette épée tient au ceinturon par deux anneaux mouvans attachés à la garniture supérieure du fourreau. L'autre figure, placée débout, s'appuie sur un bâton, qu'elle tient de la main gauche sous l'aisselle droite; attitude semblable à celle de Pâris sur une pierre gravée (2). Cette figure, à laquelle il manque la tête, ainsi qu'au cheval, a le bras droit levé, comme une personne qui raconte, et une de ses jambes est croisée sur l'autre. Le jeune héros paroit être Antiloque, le plus jeune des fils de Nestor, qui apporte à Achille consterné la nouvelle de la mort de Patrocle. Cette conjecture acquiert un nouveau degré de vraisemblance par la forme du lieu où l'action est représentée; car elle donne une idée du pavillon de planches dans lequel Achille se trouvoit lorsqu'on vint lui annoncer cette funeste nouvelle (3).

§. 23. Le quatrième tableau est de cinq figures. La première est une femme assise, avec une épaule découverte, la tête couronnée de lierre et de fleurs, et tenant dans sa main gauche une feuille écrite et déroulée qu'elle montre de l'index de la droite. Elle est habillée de violet, et ses souliers ou plutôt ses pantoufles,

(1) Bartoli, *Admir. ant. Rom. tav.* 48. Montfaucon, *Ant. expl. t. I, pl.* 15. A l'égard du Sphinx, Bartoli l'a pris pour un Griffon.

(2) *Explicat. de Monumens de l'antiquité, n.* 112.

(3) Winkelmann avertit dans son *Explication de Monumens de l'antiquité, part. II, ch.* 11, qu'Homère, *Iliad. liv. dernier, v.* 450, appelle *tente* l'habitation d'Achille dans le camp, et qui étoit faite de bois avec un toit de roseaux. L'auteur cite une pareille tente sur une belle pierre gravée dont il donne la figure dans le même ouvrage, n. 129. *C. F.*

sont jaunes, avec des semelles rouges, comme ceux de la figure qui se fait coiffer dans le premier tableau. Vis à-vis d'elle est assise une jeune joueuse de harpe, qui touche de la main gauche l'instrument, nommé *barbytos*, haut de quatre pouces et demi; elle tient de la main droite une clef d'instrument, surmontée de deux crochets, assez semblables à un *Y*, avec cette différence que les deux crochets sont recourbés, comme on le voit plus clairement à une de ces clefs de bronze de cinq pouces de longueur, du même cabinet, et dont les crochets se terminent en têtes de cheval. Dans le cabinet de M. Hamilton, à Naples, il y a une belle clef de bronze chargée de plusieurs ornemens. Et peut-être que l'instrument qu'on voit dans la main de la Muse Erato, dans un tableau d'Herculanum (1), n'est pas un *plectrum*, comme il est dit dans la description, mais une clef pour accorder l'instrument; car il a deux crochets recourbés en dedans; d'ailleurs, le *plectrum* lui est inutile, puisqu'elle joue du psaltérion de la main gauche. La harpe de notre figure a sept chevilles sur son manche, appellé ἄντυξ χορδῶν (2), et par conséquent autant de cordes sur sa touche. Entre ces deux figures est assis un joueur de flûte, vêtu de blanc; il joue en même-tems de deux flûtes droites, de couleur jaune et de la longueur d'un demi palme (3). Ces flûtes s'embouchoient au moyen d'une bande ou muselière, appellée στόμιον, φόρβειον et φορβεία, qu'on attachoit derrière les oreilles. On remarque à ces flûtes différentes sections, qui dénotent, ou autant de pièces, ou une flûte de roseau, avec ses divisions et ses nœuds. L'on sait que la canne ou le roseau ordinaire servoit non-seulement à faire le chalumeau, nommé *Syrinx*, mais aussi à faire des flûtes. Quant au roseau qui croissoit près d'Orchomène, en Béotie, il étoit sans nœuds, et préféré

(1) *Pitt. d'Ercol. t. II, tav.* 6.

(2) Euripid. *Hippolit. v.* 1135. *Jugum chordarum.*

(3) Les deux longues flûtes droites étoient sans doute celles qu'on nommoit flûtes doriques : car la flûte phrygienne étoit recourbée en dehors par le bout.

pour cet usage à tout autre (1), parce qu'on pouvoit le creuser sans interruption (2). Je remarquerai à cette occasion que les monumens antiques qui représentent des musiciens, jouant de deux flûtes, la droite et la gauche, ou qui figurent ces instrumens seuls, nous les offrent d'une épaisseur égale; au lieu qu'il résulte du passage de Pline que je viens de citer, que la flûte gauche a dû être plus forte que la droite, puisqu'elle étoit faite de la partie d'en bas de la tige, et qu'on prenoit la partie d'en haut du roseau pour faire la flûte droite (3). Derrière le siége de la première figure, on voit deux hommes debout enveloppés dans leurs manteaux et couronnés de feuilles vertes avec des baies; celui qui se présente de profil est vêtu d'une draperie bleue;

(1) Plin. *lib. xvj, c.* 35, *sect.* 66.

(2) Les flutes composées de plusieurs pièces, comme celles de notre tableau, s'appelloient ἐμβατηρίοι, *gradarii;* parce qu'elles avoient différens dégrés. Les pièces des flûtes d'os, dont il se trouve un grand nombre dans le cabinet d'Herculanum n'ont point d'emboitures et sont faites pour être montées sur un autre tuyau. Ce tuyau étoit de métal, ou de bois creusé; on en conserve un pétrifié, qui renferme deux pièces de flûte. Dans le cabinet de Cortone on voit une flute antique d'ivoire dont les pièces sont montées sur un tuyau d'argent.

(3) A ces observations sur les flûtes des anciens, nous pourrions en ajouter quelques autres sur les différentes matières dont on les faisoit et sur leur structure. Quant à leur matière, il y en avoit de buis, Ovide, *Metam. l. xiv, v.* 537; d'os de cerf ou de chèvre, Ath, *liv. v, c.* 25, *p.* 182, *D.*, et Callim, *Hymn. in Dian. v.* 244. Il y en avoit aussi de métal, et c'est de ceux-ci dont on se servoit principalement à la guerre, Barthol. *De tib. vet. lib. iij, c.* 7. Les Phrygiens et les Etrusques avoient coutume d'adapter à leur flûte une ouverture de corne au bout, ou à cette extrémité qu'on nomme embouchure. Eusth. *Comment. in Homer. Iliad.* Σ, et Athen. *lib. iv, in fine.* La variété des formes des flûtes étoit encore bien plus grande que celle de la matière dont elles étoient faites. Winkelmann a rapporté quelques-unes de ces différentes formes. Nous y ajouterons quelques autres, avec le secours de Bartolin, de Meursius, de de la Chausse et du P. Martin, connu sous le nom anonyme de Maurinus. Quoique la plupart des flûtes anciennes s'élargissoient par l'extrémité, il y en a avoit cependant quelques-unes qui avoient une forme cylindrique (voyez de la Chausse, *Mus. Rom. tom. II, sect.* 4, et Winkelmann. *Expl. de Monum. de l'antiq. num.* 18), dans le goût de nos flûtes traversières. Il y avoit aussi une grande différence dans les flûtes, d'après la disposition de trous ouverts dans leur longueur. C'étoient de simples trous dans quelques flûtes, dans

celle de l'autre est violette. Toutes les figures de ces tableaux ont les cheveux bruns.

Notice d'autres tableaux du même genre.

§. 24. Indépendamment de ces tableaux, il s'en trouve encore quelques autres qui sont de la même main, comme on le voit distinctement, mais ils ne sont pas bien conservés. Le plus remarquable et le moins connu, représente Apollon, la tête entourée de rayons; il est assis sur un char dont les deux roues et les moyeux se sont conservés. La figure est nue jusqu'aux hanches; une draperie verte lui couvre les cuisses, ce qui désigne peut-être qu'au lever du soleil la riante verdure récrée la vue des hommes. Sur son épaule droite on apperçoit une belle main de femme en partie effacée, et qui soulevoit un voile blanc et léger qui couvroit le dieu du jour. Cette figure, placée derrière la première, paroît être l'Aurore, qui, avant de se retirer, va découvrir le soleil à la terre.

Description de deux beaux tableaux du temple d'Isis à Pompeïa.

§. 25. Ces tableaux, qui offroient de petites figures d'un très-beau fini, sembloient encore faire désirer des morceaux d'une touche plus libre et d'une manière plus hardie. Ce désir a aussi été rempli par deux tableaux qu'on a découverts à Pompeïa dans une grande chambre derrière le temple d'Isis, et qu'on a exposés dans le cabinet d'Herculanum. Les figures en sont moitié grandes comme nature, et représentent l'histoire d'Isis ou d'Io. Dans l'un, Io, caractérisée par deux cornes sur la tête, est représentée nue, avec sa draperie rabattue jusqu'aux cuisses. Elle est assise sur l'épaule gauche d'un Triton ou de Protée, qui la soutient

d'autres ils s'élevoient en forme d'entonnoir. Le nombre des trous n'étoit pas égal non plus dans toutes les flûtes, et elles n'avoient pas toutes la même embouchure. Enfin, une singularité que n'ont pas les autres flûtes des anciens, se remarque à une flûte de forme phrygienne représentée sur un bas-relief du Louvre, à Paris, qu'a rapporté le P. Martin, bénédictin de la congrégation de S. Maur, *Expl. de div. Monum. singul. page* 59. Le bout n'en ressemble point à celui des autres flûtes, mais il forme un angle à-peu-près comme le fait la tête d'une pipe à fumer du tabac. *E. M.* Voyez aussi l'ouvrage de Bonanni. *C. F.*

de la main gauche. Io se soutient aussi de la main gauche, pendant qu'elle présente la droite à une belle figure de femme entièrement drapée, qui la lui serre, et qui de l'autre tient un serpent court dont le cou est enflé. Cette figure, assise sur une base, a derrière elle un enfant qui joue avec un vase, nommé *situla.* On voit encore derrière la même figure un jeune homme debout, l'épaule gauche découverte, et qui représente probablement Mercure; car il tient de la main droite élevée un sistre et de la gauche un caducée, avec un très-petit vase, ou *situla*, suspendu au poignet de la même main. Une quatrième figure, debout comme Mercure, et drapée de blanc comme les autres figures, à l'exception du Triton, tient pareillement un sistre de la main droite et une petite baguette de la gauche. Le Triton, ou le dieu Protée, sort de la mer, ou du Nil derrière des écueils qui sont comme blanchis par l'écume des flots. A gauche on voit un crocodile de couleur d'acier, et à droite un Sphinx sur une espèce de piédestal.

§. 26. L'autre tableau représente Io, Mercure et Argus. Io, la tête pareillement armée de cornes, est assise vêtue de blanc. Mercure debout sur un rocher, repose sur sa jambe gauche, et tient de la main gauche un caducée d'une forme singulière, de sorte que les serpens qui ornent cette verge y forment un double nœud; de la main droite il présente à Argus une flûte de roseau. Cet Argus a les formes d'un jeune homme; ses cuisses sont couvertes d'une draperie rouge, et sa figure d'ailleurs n'a rien d'extraordinaire (1).

(1) Les différences qu'on trouve dans les descriptions des *tableaux d'Herculanum,* viennent non-seulement de ce que ceux qui les ont faites ont omis beaucoup de choses que Winkelmann a remarquées, tandis que celui-ci n'a pas observé d'autres choses auxquelles les premiers ont fait attention, mais encore de ce que les couleurs des draperies ne sont pas les mêmes au dire de l'un et de l'autre. Cette différence vient peut-être de l'altération que ces couleurs ont souffertes par le laps de tems qui s'est passé entre la description que Winkelmann en a faite, et celle des éditeurs qui ont publié ces ouvrages anciens. *E. M.*

Ce n'en est pas là la raison; il faut la chercher dans ce que les éditeurs du cabi-

§. 27. Dans la description que je viens de faire de ces peintures, je me suis conformé à la maxime qui veut qu'on décrive ou qu'on omette, ce que nous voudrions que les anciens eussent décrit ou omis; car il est certain que nous saurions le plus grand gré à Pausanias, s'il nous avoit fait connoitre plusieurs fameux ouvrages des peintres de la Grèce, et s'il nous en avoit donné des descriptions aussi détaillées que celles qu'il nous a laissées des tableaux de Polygnote conservés à Delphes (1).

net d'Herculanum ont été à même de les voir plus à leur aise, et de ce qu'ils y ont apporté plus d'attention. J'ai indiqué ces différences dans mes notes. *C. F.* Voyez aussi les lettres de Winkelmann dans le septième volume de notre édition. *J.*

(1) Il y avoit deux fameux tableaux peints par Polygnote à Delphes, dont Pausanias donne une description historique, *liv. x. c.* 25, *p.* 859 *et suiv.* Le premier de ces tableaux représentoit la prise de Troye avec l'embarquement des Grecs; l'autre, la descente d'Ulysse aux enfers. M. l'abbé Gedoyn (*Acad. des Inscript. tom. VI. Mém. p.* 445 *et suiv.*) a fait une dissertation sur le premier, et il avoit promis d'en faire autant sur le second, mais il n'a pas tenu parole. Parmi les différentes observations qu'il a faites sur ce tableau, il dit (*p.* 455.) que chaque figure qui y est représentée se distinguoit par son nom; usage qui, bien loin de défigurer un tableau, étoit propre, selon lui, à en augmenter le prix, au point qu'il auroit désiré que les maitres modernes de l'art l'adoptassent, à moins que le sujet ne fut suffisamment connu par lui-même. Ce moyen, qui peut avoir d'ailleurs quelques avantages, semble cependant devoir nuire à l'ouvrage, parce que ces noms répandus ainsi dans le tableau, et y occupant une place qui n'est pas naturelle, en détruiroient la symmétrie et nuiroient à l'harmonie des différens objets. Ce défaut pouvoit s'excuser dans la première enfance de l'art et dans sa renaissance au quatorzième et quinzième siècles; mais au tems où le bon goût a régné les peintres qui avoient quelque réputation, se sont bien gardés de commettre une pareille faute. La peinture doit se faire comprendre sans le secours d'un interprête, et lorsqu'il lui en faut un, c'est un signe que l'artiste n'a pas su bien rendre son sujet. Tout au plus, pourroit-on souffrir ces indications de noms en dehors du tableau, où ils serviroient à expliquer un sujet douteux ou dont l'histoire seroit peu connue. *E. M.*

On trouve souvent de ces inscriptions sur les vases, appellés étrusques : on a parlé de quelques-unes de ces inscriptions *tom. I, liv. iij, ch.* 3, §. 15, où l'on a vu que ces vases étoient célèbres par la beauté du dessin; on ne peut donc pas dire que l'art étoit alors dans son enfance. *C. F.*

Depuis l'abbé Gedoyn le même argument a été répété par le comte de Caylus (*Hist. de l'Acad. des Inscr. t. XIII, p.* 54. *édit. in*-12.) où il explique aussi le second tableau de Polygnote. Et pour

§. 28.

§. 28. Après cette notice historique des peintures antiques qui se trouvent à Rome, et sur-tout de celles qui sont dans le cabinet d'Herculanum, l'on sera curieux sans doute d'en connoître les maîtres et de savoir s'ils étoient Grecs ou Romains. Je serois charmé de pouvoir satisfaire cette curiosité; mais j'avoue que mes connoissances ne s'étendent pas jusqu'à pouvoir déterminer cette différence. Si l'un des camaïeux ou dessins coloriés sur marbre, du cabinet d'Herculanum, ne portoit pas le nom d'Alexandre, peintre Athénien, nous serions fort embarrassés de dire à quelle nation il faut donner ce morceau. Il est incontestable que, dès les tems les plus reculés, les Romains se servirent de peintres grecs (1). C'est ce qui fut pratiqué même dans les petites

Si ces peintures ont été faites par des maîtres grecs ou romains.

donner une idée plus distincte de l'un et l'autre de ces tableaux, le comte de Caylus les a fait dessiner et graver d'après le texte de Pausanias, par le Lorrain; mais cet artiste ne les a pas trop heureusement rendus, et il est vraisemblable que la copie idéale du comte de Caylus ne répondoit pas dans toutes les parties aux véritables originaux de Polygnote. Au dire de Pausanias, le principal sujet du premier tableau étoit l'embarquement des Grecs, et les autres choses qu'on y voioit n'étoient que des accessoires. La ville de Troye étoit un des objets qui terminoient le point de vue, tandis que le comte de Caylus a divisé le tableau en deux parties au moyen des murs de Troye, qu'Epée est occupé à abattre, et il a mis d'un côté l'embarquement des Grecs avec tous les objets décrits par Pausanias jusqu'à l'action d'Epée, et de l'autre la ville de Troye, avec le reste de ce que Pausanias dit avoir vu dans ce tableau. Bien moins encore la copie répond-elle à l'original en ce qui regarde Troye. Dans la première on voit cette ville ornée d'un nombre considérable de statues et de colonnes, dont Pausanias ne fait aucune mention, et vraisemblablement Polygnote, qui aura voulu conserver le costume, ne les y aura-t-il pas mises. Les colonnes et les statues de marbre étoient encore inconnues au tems de la guerre de Troye; Homère même n'en parle pas dans la description qu'il en a faite quelques siècles plus tard. *E. M.*

(1) Il y eut cependant des peintres romains, du moins dans le cinquième siècle de Rome, puisque Fabius, l'an 450, orna le temple du Salut de peintures, et qu'ensuite Pacuvius fit un tableau pour celui d'Hercule: Pline, *liv. xxxv*, *ch.* 4, *sect.* 7. Winkelmann en parle ci-après liv. v, ch. 2, §. 9. Si ces peintres-là étoient Romains, pourquoi n'y en auroit-il pas pu avoir d'autres? Peut-être étoit-ce un peintre que ce Papirius Vitalis, *Arte pictoria*, qui est nommé dans une inscription dont parle Spon, *Miscell. erud. ant. sect.* 6, *p.* 229; et *Monum. Matth. tom. III*, *cl.* 10, *tab.* 62, *num.* 10, *p.* 119. *C. F.*

villes, comme dans celle d'Ardée, non loin de Rome, où Marcus Ludius peignit le temple de Junon (1). Cet artiste, natif d'Etolie et un des esclaves fugitifs de Sparte, connus sous le nom d'Hilotes, avoit placé son nom en langue romaine, et en caractères de la forme la plus ancienne sur son ouvrage (2). Il nous paroît aussi, par ce que rapporte Pline, au sujet de Damophile et de Gorgasus, deux peintres grecs qui peignirent à Rome un temple de Cérès et qui mirent leurs noms sous leurs ouvrages, que ce fait n'est pas arrivé dans les derniers tems de la république (3).

§. 29. Quoiqu'il en soit, il est très-probable que la plupart des tableaux qui nous sont parvenus, ont été composés par des Grecs; attendu que les grands de Rome avoient à leur service des peintres qui étoient des affranchis, et qui par conséquent n'étoient pas Romains d'origine (4). C'est ce qui est facile de prouver,

(1) Plin. *l. xxxv, c.* 10, *sect.* 37.

(2) Pline, à l'endroit cité, dit que les vers en l'honneur de M. Ludius, étoient écrits en caractères latins d'une forme ancienne; et dans le même livre, *ch.* 3, *sect.* 6, que c'étoient les plus anciennes peintures de Rome. On peut lire ce qu'observe sur le langage dans lequel ces vers étoient écrits, Tiraboschi, *Storia della Letter. Ital. t. I. part.* 1, §. 12. *C. F.*

(3) Plin. *l. xxxv, c.* 12, *sect.* 45.

Tout ce qu'on peut conclure de ce que dit Pline, c'est que ces artistes n'ont pas existé dans les derniers tems de la république de Rome; puisqu'on faisoit déja dans ce tems-là des ouvrages en terre cuite, comme le dit Pline *à l'endroit cité*, et peut-être quelques statues. Or, on ne fit plus de pareilles statues après la conquête de l'Asie, comme le même auteur le remarque *liv. xxxiv, ch.* 7, *sect.* 16. Le peuple d'Ardée fit faire leur éloge en vers. *C. F.*

(4) Les anciens Romains avoient à leur service des esclaves, tant pour leurs besoins que pour leur agrément, ainsi qu'on le voit entre autres dans les traités que Pignorius et Pompa ont écrits sur les esclaves et sur leurs emplois. Ils en avoient entre autres qu'ils destinoient à la peinture, ainsi que cela se prouve par la loi, *Forte quod pictorem* 28 *ff. De rei vind.* et par celle *Inde Neratius* § 23. *Item Julianus* 3 *ff. Ad leg. Aquil.*; et ensuite ils accordoient la liberté à ces esclaves, mais en leur faisant promettre, que lorsqu'ils auroient besoin de faire faire quelques tableaux pendant qu'ils seroient leurs affranchis, ils ne leur refuseroient pas leurs services, sans recevoir néanmoins de payement. *L. Hæ operæ* 23 *ff. De oper. libert.* Mais peut-on assurer que ces esclaves et ces affranchis fussent Grecs de nation, comme le dit notre auteur, et que leurs ouvrages étoient précisément les peintures dont il est ici question, ainsi que tant d'autres de ce genre faites à Rome. Pour pouvoir soutenir cette idée,

tant par le nom d'un artiste de cette condition parmi les offi-

il faudroit qu'on fut en état de prouver que ces peintres avoient été faits esclaves et conduits à Rome avant le tems d'Auguste, lors de la conquête de la Grèce, ou au moins du tems d'Auguste même, ainsi que Winkelmann le dit ci-après *liv. vj*, *ch.* 5, §. 4 *et suiv.* et *liv. vj*, *ch.* 5, §. 19; puisque les Grecs, après qu'ils furent soumis, ne se virent plus réduits à l'esclavage. Il faudroit, en second lieu, pouvoir dire que ceux qui étoient venu après, ayant changé entièrement leur style, eussent adopté la manière introduite par Ludius, sous le même Auguste, comme Winkelmann le dit au paragraphe suivant, et qu'ils eussent faits dans cette manière, et dans le même cercle d'années, les peintures de Rome qu'on a rapportées, et celles d'Herculanum, de Stabbia, de Pompeïa, qui toutes sont faites dans la manière de Ludius, ainsi que Winkelmann le soutient plus au long, liv. iv, ch. 6, §. 55; ce qui cependant est insoutenable. Tout ce que nous pouvons accorder à cet égard, c'est que du tems d'Auguste quelques peintres grecs, faits esclaves (On peut regarder comme Grec un certain Eracla, affranchi de Livie, qu'on trouve nommé sur une inscription du *columbarium* des affranchis et des esclaves de cette impératrice chez Gori, *n.* 126.), avoient travaillé dans la manière de Ludius à quelques-unes de ces peintures; mais depuis ce tems-là, il n'y a eu à Rome de peintres, que quelques Grecs qui venoient chercher fortune par leur art dans cette capitale du monde; ou des nationaux, tels qu'étoient ceux que notre auteur nomme ici, et tels que Papirius Vitalis, que j'ai cité dans une des notes précédentes, Quintus Pedius, notre jurisconsulte Antistius Labeone, qui tous vivoient sous Auguste; et Turpilius, chevalier romain, qui florissoit du tems de Pline, comme cet écrivain l'atteste *l. xxxv. c.* 4, *sect.* 7. Tous ces peintres auront été des esclaves de nations barbares, ou des fils d'esclaves qui auront appris l'art de peindre à Rome, comme étoient ceux dont parle la première loi du *Pandecte*, que j'ai déja citée un peu plus haut. Or, les peintures des bains de Titus ne peuvent certainement point avoir été l'ouvrage de ces esclaves grecs; bien moins encore les tableaux trouvés sur le mont Esquilin, que j'ai cités à la page 123; s'il est vrai qu'ils ont été peints du tems de Lucille, ainsi que ceux qu'on a découverts sur le mont Palatin. Je ne saurois dire du pinceau de quel artiste sont les noces Aldobrandines; mais il me semble qu'on peut avancer, sans crainte de se tromper, que ce n'est pas là le fameux tableau d'Echion, qui fleurissoit dans la cent et septiéme olympiade, et qu'ils n'a pas été peint en Grèce, comme le prétend M. Dutens, *Origine des découv. etc. tom. II*, *part.* 3, *ch.* 11, §. 281, *p.* 232, *n.* 2. Le sujet de ce tableau étoit bien différent, puisqu'il représentoit une vieille femme qui, avec des flambeaux à la main, conduisoit une nouvelle mariée, remarquable par l'air de pudeur avec lequel elle étoit représentée, ainsi que je pense que doivent être entendues les paroles de Pline, *liv. xxxv*, *c.* 18, *sect.* 36, §. 9, *anus lampadas præferens*, *et nova nupta verecundia notabilis. C. F.*

ciers des empereurs, sur une inscription d'Antium conservée au Capitole (1), que par la description d'un portique d'Antium que Néron fit orner par un affranchi, de peintures représentant des figures de gladiateurs. Or, comme ces tableaux, à l'exception de quelques-uns, ainsi que nous l'avons dit, ont été tirés d'un temple d'Herculanum, et les autres des maisons de campagne et des demeures de particuliers, il est à présumer qu'ils ont été peints par des affranchis. Un tableau d'Herculanum, sur lequel on lit le mot DIDV, pourroit bien avoir été peint par un affranchi né ou élevé à Rome. On peut expliquer par-là, les plaintes de Pline sur la décadence de la peinture, qu'il attribue principalement à ce que de son tems, et même avant lui, cet art n'étoit plus cultivé par des personnes *honnêtes : Non est spectata honestis manibus* (2).

§. 30. Il ne paroît pourtant pas que c'est par mépris pour la peinture, que cet art est devenu l'occupation des affranchis. Il y a même toute apparence qu'Amulius, qui peignit la maison d'or de Néron, et que Cornelius Pinus avec Accius Priscus, qui montrèrent leurs talens à la restauration des temples de la Vertu et de l'Honneur par Vespasien (3), furent tous trois citoyens Romains. Cependant comme nous savons que les arts d'imitation, et particulièrement celui de la peinture, n'avoient été exercés chez les Grecs que par des personnes de condition libre, et que ces mêmes arts avoient été ravalés chez les Romains jusqu'aux affranchis, il est naturel de croire que dès lors la peinture, ayant perdu son caractère de dignité, s'achemina à grands pas vers sa décadence. Dès le tems des empereurs, la peinture n'étoit plus ce qu'elle avoit été; tellement que Pétrone (4) se plaint qu'on n'y trouvoit plus la moindre étincelle de ce feu qui avoit animé les anciens

(1) Vulp. *Tab. Antiq. illustr. p.* 17.

(2) Plin. *l. xxxv, c.* 7, *p.* 179.

(3) Id. *l. xxxv, c.* 10, *sect.* 37. Tel doit avoir été aussi Arellius, qui se rendit célèbre à Rome peu de tems avant Auguste, comme Pline le remarque au même endroit. *C. F.*

(4) *Satyr. p.* 321. *C. F.*

maîtres. Ce qui hâta encore la chûte de cet art, ce fut le nouveau genre de peinture, mis en vogue sous Auguste par un autre Ludius, différent de celui dont j'ai parlé. Ce peintre orna les appartemens de paysages, de marines, de forêts, et de cent autres objets de peu d'importance (1). Aussi Vitruve se plaint-il de ce goût pour les petites choses, introduit de son tems; il nous apprend qu'auparavant les sujets des tableaux exécutés sur les murs des appartemens, avoient été instructifs et tirés de l'histoire des dieux et des héros : ils pouvoient par conséquent être appellés à juste titre des tableaux héroïques (2). Cette con-

(1) Plin. *l. xxxv*, *c.* 10, *sect.* 37.

(2) Quoique les peintres grecs eussent des idées assez fécondes, aucun d'entre eux cependant, autant qu'on peut s'en assurer par les connoissances parvenues jusques à nous, n'a tenté de s'éloigner de la maxime généralement adoptée, qu'il ne falloit peindre que des objets animés : en faisant autrement, ils auroient cru dégrader la peinture et s'avilir eux-mêmes. Parmi le grand nombre de ces artistes, il s'en est à peine trouvé un qui se soit avisé de peindre des objets ridicules et comiques. Tel fut un certain Pireicus, qui voulut se distinguer des autres, en représentant des boutiques d'artisans, des ânes, des comestibles et d'autres choses pareilles. Pline, *l. xxxv*, *c.* 10, *sect.* 37. Tel fut encore Caladus, que Pline, *à l'endroit cité*, donne pour un bon peintre, qui fut le Calot de son tems, par la peinture qu'il fit d'objets plaisans. Ce fut ce Caladus qui, avec Antiphile, s'appliqua à peindre *Comicas tabellas*, ainsi que le dit Pline, *ibid;* et ce furent probablement ces peintres-là, comme l'observe le comte de Caylus dans ses *Réflexions sur quelques passages du xxxv*[e] *livre de Pline*, *II. part. Académ. des Inscriptions*, *tom. XXV*, *Mém. p.* 182, qui exécutèrent les tableaux qu'on mettoit au-dessus des portes d'entrée des théâtres, comme on le fait encore aujourd'hui en Italie; tableaux dans lesquels on représente en petit les principaux traits de la pièce qu'on doit représenter. Il y avoit un beau tableau, mais d'un maître inconnu, qui représentoit un homme Gaulois qui tiroit la langue d'une manière extraordinaire, Plin. *ibid. c.* 4, *sect.* 8. On peut ajouter aux peintres que nous venons de nommer un certain Pauson, Arist. *De republ. lib. viij*, *c.* 5, *in fine*, dont notre auteur parle plus bas. Quelques peintres ont osé appliquer aux dieux des caricatures bisares. C'est ainsi que Ctesilocus, élève d'Apelle, a peint Jupiter qui accouche de Bacchus, coiffé d'un bonnet de femme en forme de mitre sur la tête, et se tordant les membres comme une femme en travail d'enfant au milieu des sages-femmes et des clameurs des dieux, Plin. *lib. xxxv*, *cap.* 11, *sect.* 40, §. 35. L'artiste, auteur du vase étrusque, dont la gravure se trouve *tom. I*, *p.* 341, a fait la même chose en représentant le

sidération n'a rapport qu'à l'état de la peinture du tems des empereurs, tems que nous pouvons assigner aux tableaux qui sont parvenus à notre connoissance. A l'égard de cet art exercé chez les Romains du tems de la république, j'en dirai quelque chose dans le livre suivant.

De la peinture, et surtout des couleurs locales.

§. 31. Pour ce qui concerne l'exécution ou la peinture même, elle ne fut d'abord (1) que d'une seule couleur, et les contours des figures n'étoient composés que de simples lignes, ordinairement rouges, faites avec le cinabre ou le minium (2).

De la peinture appellée monochrome.

§. 32. Au lieu du rouge on employoit quelquefois le blanc : on sait que Zeuxis peignit des camaïeux en blanc (3). Les tombeaux antiques de Tarquinia, près de Corneto (4), nous offrent encore aujourd'hui des figures tracées avec des couleurs blanches sur un fond obscur. Cette sorte de peinture, appellée *Monochrome*, est la même chose que notre peinture en camaïeu, c'est-à-dire, d'une seule couleur (5).

amours de Jupiter et d'Alcmène; voyez la description que Winkelmann en donne, liv. iij, ch. 3, §. 36.

(1) Les anciens s'appliquoient, avant tout autre chose, à bien dessiner sur de petites planches de buis : cette méthode eut lieu, depuis le peintre Pamphile, dont nous parlerons ci-après, d'abord à Sicyone, puis dans toute la Grèce. On exerçoit dans cet art, avant tout, les enfans bien nés. Plin. *l. xxxv, c.* 18, *sect.* 36, §. 8. *C. F.*

(2) Plin. *l. xxxiij, c.* 7, *sect.* 39.

(3) Idem. *l. xxxv, c.* 9, *sect.* 36.

(4) Voyez *liv. iij, ch.* 2, §. 20 *et suiv.*

(5) Pline, qui dans plusieurs endroits de son *Histoire naturelle*, parle de la peinture monochrome, en fait remonter l'origine aux tems les plus reculés. Selon lui, *liv. xxxv, ch.* 3, *sect.* 5, les premiers commencemens de la peinture sont dûs à des traits tirés au-tour de l'ombre qu'un corps projette sur un mur. A cette première manière informe succéda ensuite celle de peindre en une seule couleur, manière qu'on appella pour cela *monochrome*, qui, d'après le même Pline, fut continuée jusqu'au tems où il vécut. Le comte de Caylus (*Réfl. sur quelques passages du livre xxxv de Pline, prem. part. Acad. des Inscript. tom. XXV, Mém. p.* 159 *et suiv.*) croit pouvoir inférer de quelques passages de Pline qu'il y avoit deux manières de peindre en monochrome, et que pour l'une et l'autre on se servoit de plus d'une couleur. La première se bornoit, selon lui, à dessiner sur un fond colorié les profils seulement de l'objet avec une seule couleur différente de ce fond, et la seconde servoit à donner le clair-obscur, si-non comme on le fait à présent,

§. 33. Il paroît qu'Aristote a voulu indiquer les tableaux exécutés du moins d'une manière qui en approchoit beaucoup. De la peinture monochrome en blanc.

Je ne vois cependant dans Pline qu'une seule espèce de monochromes, qu'on exécutoit en étendant sur le fond que les figures devoient occuper du cinabre ou du minium, Pline, *liv. xxxiij*, *ch.* 7, *sect.* 39, ou aussi du blanc, idem, *liv. xxxv*, *ch.* 9, *sect.* 36. C'est sur cette couleur uniforme que le peintre traçoit ensuite son dessin par les lignes nécessaires, qu'il formoit vraisemblablement avec une teinte noire, qui devoit être celle de tout le fond du tableau. On peut se faire une idée des anciens tableaux monochromes par les peintures qu'on voit sur les vases étrusques exécutées pour le plus grand nombre de la manière que nous l'avons décrite, et comme notre auteur le dit également.

Les anciens connoissoient bien aussi la peinture qui résulte de la lumière et des ombres, qu'on pourroit appeller peinture à clair-obscur; mais il ne me paroît pas que Pline en fasse mention, Philostrate seul en parle, *Vita Apoll. lib. ij*, *cap.* 22, *oper. tom. I*, *p.* 75; il l'appelle *τὸ ἄνευ χρώματος*, comme qui diroit, peinture sans couleurs; parce que dans cette manière de peindre les objets n'étoient pas distingués par différentes teintes et différentes couleurs, mais seulement par des traits tracés sur le fond même. Voici ce que Philostrate en dit : « Ils sont dans l'usage de peindre quelquefois avec de simples traits, sans se » servir de couleurs. On peut dire que » cette peinture n'est que le résultat de » l'ombre et des lumières. On y découvre la ressemblance de l'objet qu'on » veut représenter, la physionomie, son » caractère, sa modestie, son courage, » quoique ces objets n'y soient pas exprimés par des couleurs. La vivacité du » sang s'y fait même appercevoir, et l'on » y découvre et la disposition des cheveux et le premier duvet d'une barbe » naissante; et quoique ces tableaux » soient simples et parfaitement uniformes, on y représente cependant le visage de l'homme ou blanc ou brun, » tout comme on a voulu le dépeindre. » De sorte que si l'on peignoit la figure » d'un Indien avec des traits blancs, celui qui le verroit, se le représenteroit » comme noir. Le nez camus, le cheveux » crépus, les lèvres gonflées et une certaine stupeur répandue sur le visage, » fait paroître noir ce que l'œil voit blanc, » et quiconque regardera cette figure » d'un œil attentif, la prendra pour celle » d'un Indien ». Les figures dessinées avec la pointe d'un stile sur l'enduit encore frais d'un mur, dont on s'est avisé d'orner les maisons en dehors, sur-tout au sixième siècle, n'auroient-elles pas été une espèce d'imitation de ces anciennes peintures sans couleurs dont parle Philostrate. *E. M.*

Je crois que Philostrate a entendu toute autre chose que ce qu'on lui fait dire dans la traduction qu'on vient de lire. Il parle de la peinture faite par le simple contour, et dit qu'on peut saisir le sujet qu'on a voulu peindre, soit qu'on l'ait rendu par une ou par plusieurs couleurs, et même quand elle ne l'est que par l'indication des simples contours, parce qu'on a déja dans l'esprit ce que le peintre a voulu figurer; ainsi,

en couleur blanche par le mot λευκογραφεῖν (1). Ce philosophe dit que les tragédies, dans lesquelles on n'a pas cherché à rendre le caractère des passions, ou dans lesquelles on l'a fait sans succès, peuvent être comparées à ces tableaux qui manquent d'expression et qui, malgré la beauté des couleurs employées par le peintre, ne touchent pas plus le spectateur, que ces peintures qui sont entièrement exécutées en blanc : λευκογραφήσας εἰκόνα. Peut-être a-t-il voulu par-là désigner Zeuxis, qui avoit coutume de peindre avec cette seule couleur, comme nous l'avons observé plus haut, et qui n'avoit point donné d'expression, ou d'ἦθος à ses figures, ainsi que notre philosophe le remarque ailleurs. Si on compare cette interprétation à celle que nous a donnée Daniël Heinsius, qui a traduit ἢ λευκογραφήσας εἰκόνα, par, *quam qui creta singula distincte delineat*, il en résulte qu'il n'a pas pas bien

dit-il, on peut comprendre qu'un semblable tableau représente un nègre, et on peut même lire sur les figures un air de modestie ou de fierté, soit que ce contour se trouve rendu par des linéamens noirs, ou qu'elle le soit par des traits blancs; parce que celui qui a déja dans son esprit l'idée d'un nègre, le connoitra dans un pareil tableau au nez épaté, aux cheveux crépus, aux joues gonflées, à je ne sais quoi de brillant dans les yeux. Voici la traduction exacte du passage de Philostrate, suivant l'édition d'Olearius, dont je me suis servi, et d'après laquelle chacun pourra en porter son jugement. *Picturam* (c'est Apollonius qui adresse la parole à Damus) *non eam solam mihi videris putare, quæ coloribus absolvitur : nempe unus etiam color veteribus illis pictoribus satis erat : incrementa vero capiens ars quatuor adhibuit, inde plus etiam : at et linearum picturam, et quod coloribus destituitur, quod ex umbra et luce compositum est, picturam fas est appellare; in talibus enim etiam similitudo cernitur, figura item, et mens, et pudor, et audacia. Atqui coloribus destituuntur istæ, neque sanguinem, aut comæ, aut barbæ nitorem repræsentant : sed simplici colore pictæ fuscum tamen hominem referunt, candidumve. Sique Indorum istorum aliquem albis lineamentis pinxerimus, tamen niger videbitur. Nasi enim simitas, et erecti capillorum cinni, tum genæ protuberantes, et micans quidpiam quasi in oculis efficiunt, ut nigra appareant, quæ oculis subjiciuntur, atque Indum repræsentent spectantibus, quorum est aliquod in videndis istis judicium. Quapropter dixerim ego et eos, qui pictoriæ artis opera aspiciunt, imitatrice opus habere facultate. Nemo enim laudaverit pictum equum, aut taurum, qui animal illud mente non intueatur, cujus similitudinem refert.*

(1) Arist. *Poet.* c. 6. *p.* 251.

compris

compris ce passage. Castelvetro, qui a généralement mal entendu et mal expliqué la poétique d'Aristote, s'écarte entièrement du sens de son auteur, lorsqu'il traduit le passage dont il s'agit de de la manière suivante : *Perciocchè cosa simile avviene ancora nella pittura, poichè cosi non dilettèrebbe altri, avendo distesi bellissimi colori confusamente, come farebbe*, SE DI CHIARO E DI SCURO AVESSE FIGURATA UN' IMAGINE (1). Je demande si cette version renferme le moindre vestige du mot λευκογραφειν. D'ailleurs, Aristote n'attache point une idée de perfection à ce terme; il ne l'emploie pas non plus dans le sens que l'interpréte Italien l'a entendu, comme une opposition de tout le discours; mais comme un contraste de la première proposition de sa comparaison empruntée de la peinture.

§. 34. Quant à la seconde espèce de monochromes, ou de camaïeux rouges, il nous en reste les quatre tableaux d'Herculanum, exécutés sur des tables de marbre blanc. Ces morceaux peuvent être cités comme des modèles de ce genre de peinture primitive qui paroit avoir été pratiqué long-tems. La couleur rouge de ces quatre camaïeux, ainsi que je l'ai observé plus haut, a noirci sous les cendres brûlantes du Vésuve; cependant on apperçoit encore par-ci par-là des traces de l'ancienne couleur rouge. De la peinture monochrome en rouge.

§. 35. Enfin, les monumens les plus nombreux dans ce genre de peinture, sont les vases en terre cuite, dont la plupart sont peints en noir seul sur un fond rouge, qui est la couleur naturelle de l'argille exposée à l'action du feu, et qui peuvent par conséquent être appellés également *monochromes*, comme je l'ai observé en parlant des Etrusques. C'est ainsi qu'on peint encore des vases dans tous les pays du monde. De la peinture monochrome en noir sur les vases en terre cuite.

§. 36. Lorsque l'art de la peinture eut fait des progrès, et qu'on eut découvert l'effet de la lumière et des ombres, on augmenta aussi de hardiesse, en plaçant entre les clairs et les bruns la couleur Du coloris.

(1) Castelvet. *Poet. d'Arist. part.* 3, *p.* 134.

locale, ou la couleur naturelle à chaque objet; procédé que les Grecs nommoient le *ton* de la couleur. C'est ainsi que nous nous exprimons encore aujourd'hui, lorsque nous disons d'une peinture qu'elle est traitée dans le vrai ton de la couleur. Pline dit que cette *splendeur* (terme par lequel il rend le mot τόνος, *ton*) est tout autre chose que la lumière, et qu'on la place entre les jours et les ombres. *Deinde adjectus est splendor, alius hic quam lumen : quem, quia inter hoc et umbram esset, appellaverunt tonon; commissuras vero colorum, et transitus harmongen* (1). Car, en effet, les jours et les ombres ne donnent pas la vraie couleur d'un objet. C'est ainsi, je pense, qu'il faut entendre ce passage obscur, qu'on a interprété de différentes manières (2). On parvint à la perfection du coloris par ces deux artifices, et par l'harmonie du ton capital, ainsi que par l'effet des couleurs rompues et mixtes, dont l'union, opérée au moyen des demi teintes, s'appelloit ἁρμογή chez les Grecs, comme Pline nous l'apprend dans le même endroit. Chez les Romains les couleurs hautes et franches s'appelloient *saturi*, et les teintes rompues et douces se nommoient *diluti* (3).

§. 37. Après ces remarques critiques sur le coloris des anciens, on voudroit connoitre sans doute la façon de peindre des artistes de l'antiquité (4). Mais on ne peut rien dire de positif sur le procédé

(1) Plin. *l. xxxv*, *c.* 5, *sect.* 11.

(2) Le comte de Caylus, *Eclaircissemens sur quelques passages du liv. xxxv de Pline*, 1 *part. Academ. des Inscript. tom. XXIV*, *Mem. p.* 163, l'explique par une lumière du milieu, par l'accord, le ton, la force d'un tableau. *C. F.*

(3) Plin. *l. ix*, *c.* 39, §. 64.

(4) Les savans ont beaucoup débattu entr'eux la question, si les anciens savoient peindre non-seulement en fresque, mais encore à l'huile. Il est cependant plus probable que cette dernière manière leur a été inconnue, ou que du moins ils ont ignoré les procédés que les modernes pratiquent à cet égard depuis le Flamand, Jean van Eyck, qui en fut l'inventeur au commencement du quinzième siècle. *E. M.* Oui, comme on le croit vulgairement, mais il ne seroit pas difficile de prouver que cette manière de peindre remonte à des tems plus anciens que ceux de Van Eyck, si l'on peut se fonder sur ce que rapporte M. Lessing, bibliothécaire du prince de Brunswick, qui dit avoir trouvé dans la

en général des peintres anciens; les seules notions qu'on puisse donner à cet égard se réduisent à ce qui concerne la peinture

bibliothèque du duc de Wolfenbuttel, un manuscrit d'un certain Théophile, qui vivoit dans le dixième ou onzième siècle au plus tard, et dans lequel on fait non-seulement mention de la peinture à l'huile, mais où l'on enseigne jusqu'à la manière de préparer l'huile, afin de ne laisser aucun doute sur la matière. Voyez l'*Antologia Romana*, *anno* 1775, *num.* 7, *tom. II*, *pag.* 45 *et suiv.* M. Christian von Mechelen, dans la description qu'il a faite, en 1781, des tableaux de la galerie de Vienne, imprimée depuis en 1783, fait mention d'un tableau à l'huile d'un certain Thomas de Mutina, dont le nom se trouve dans ces deux vers:

Quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit:
Quale vides Lector Rarisini Filius Auctor.

et cela sous la date de 1297. Je ne m'arrêterai pas ici à parler des autres tableaux qui existent ailleurs, et qu'on croit antérieurs à ceux de Van Eyck, parce que ce n'est pas l'endroit d'examiner en détail cette question, qui a été mieux approfondie par le savant M. d'Agincourt, dans la continuation de l'histoire de l'art depuis sa décadence jusqu'à sa renaissance. *C. F.* Mais les anciens possédoient à la place de la peinture à l'huile une autre manière de peindre que les modernes ont ignorée jusqu'à nos jours. Ils l'appelloient *encaustique*, parce qu'elle s'exécutoit par le feu ou au moyen de l'inustion. Comme il n'y a pas, que je sache, un seul tableau de cette espèce qui soit parvenu jusques à nous, nous n'avons rien qui puisse nous aider à entendre le peu que Pline dit sur cette matière, et qu'il exprime, encore en termes assez obscurs. Voici comme parle cet auteur (*l. xxxv*, *ch.* 11, *sect.* 41.) « Il est certain qu'il y » a eu primitivement deux sortes de » peintures encaustiques, ainsi nommées » parce qu'on y employoit le feu. L'une » se faisoit avec la cire, l'autre se tra» vailloit sur l'ivoire, avec un instru» ment de fer qui ressembloit à un poin» çon. *Cera, et in ebore cestro, idest* » *viriculo* ». A ces deux méthodes ils en joignirent une troisième pour les navires, dans laquelle les cires liquifiées au feu s'appliquoient avec le pinceau; et cette peinture, dont on se servoit pour les vaisseaux, avoit l'avantage de n'être altérée ni par le soleil, ni par l'eau de mer, ni par les vents. Pline avoue qu'il ignore quel a été l'inventeur de cet art, de peindre avec de la cire et par inustion: *Ceris pingere ac picturam inurere;* il observe seulement qu'on ne peut pas dire que le premier qui la mit en pratique fut Aristide, et que Praxitèle la perfectionna ensuite; parce que Polygnote, Nicanor et Agésilas paroissent avoir fait des peintures encaustiques avant eux. Pline ajoute que Pamphile, maître d'Apelle, non-seulement peignit de cette manière, mais qu'il enseigna cet art à Pausanias.

Vitruve (*liv. vij*, *c.* 9.) rapporte une autre manière plus simple de peindre par inustion, ou plutôt de mettre en

antique exécutée sur les murailles. Ainsi, les observations que je vais faire ne seront pas toujours applicables à la peinture faite

couleur un mur, au moyen du feu, d'une teinte égale, et à conserver sur le mur le minium dont la couleur est si sujette à se passer. Après, dit Vitruve, que cette couleur est couchée bien également et bien sechée, les peintres la couvrent de cire punique fondue avec un peu d'huile; et ayant étendu cette composition avec une brosse, ils l'échauffent et la muraille aussi, avec un rechaud où il y a du charbon allumé, et fondent la cire et l'égalent par-tout, en la polissant avec de la cire dure et des linges bien nets, comme quand on cire les statues de marbre; cela s'appelle *causis* en grec. Pline repète à-peu-près la même chose, *l. xxxiij, ch.* 7, *sect.* 40, si ce n'est que pour ressuer les murs, il veut qu'on y présente de charbons ardens de fort près.

Il résulte de ce qu'on vient de dire, 1o. que, pour faire des peintures encaustiques de la première espèce, il faut, avant tout, avoir de la cire préparée et mêlée avec des couleurs. A cet effet, les peintres, au dire de Sénèque et de Varron (*De re rustic. l. iij, c.* 17.), se servoient de boëtes à compartimens, où ils tenoient *discolores ceras*. La préparation de ces couleurs aura probablement été la même que celle que Varron et Pline disent qu'on employoit pour peindre sur le mur, c'est-à-dire, qu'on faisoit bouillir ces couleurs avec la cire, à laquelle on mêloit une légère dose d'huile. Ajoutons, que ces mêmes couleurs, qu'on employoit pour peindre à fresque, servoient aussi pour la peinture encaustique, comme le dit ailleurs Pline, *l. xxxv, c.* 7, *sect.* 31. On faisoit aussi chauffer le champ du tableau sur lequel les couleurs devoient être appliquées, et c'est là ce que Pline appelle *picturam inurere*. Cela se pratiquoit au moyen de charbons ardens placés dans un réchaud, ou bien d'une pierre échauffée, comme le rapporte Plutarque, *De sera Num. vind. oper. tom. II, p.* 568; et ce sont là peut-être les ustensiles pour les peintres que les anciens jurisconsultes ont appellé *cauteri*, comme il est dit chez Martianus *l. Item. pictoris* 17 *ff. De instructo vel instrum. leg.* Il falloit ensuite polir cette peinture au moyen d'une autre couche de cire et de pinceaux. Cette nouvelle couche formoit une espèce de vernis, que les peintres de l'antiquité avoient souvent coutume de mettre à une certaine épaisseur sur les autres peintures à fresque, pour les rendre plus durables, plus belles et plus éclatantes. Quelquefois les peintres, pour marquer que leur ouvrage étoit fait à l'encaustique, écrivoient dessous ἐνέκαυσεν (fait par inustion). Ainsi en ont usé entr'autres Nicias et Lysippe, Pline, *l. xxxv, ch.* 4, *sect.* 10 *et* 11, *sect.* 39; d'où l'on doit inférer qu'il ne peut pas y avoir eu une grande différence entre la peinture encaustique et les autres genres de peintures; il auroit été sans cela inutile d'avertir que le tableau avoit été fait d'après cette première méthode. Et cette espèce de peinture devoit mieux se conserver. C'est là ce que Plutarque pose en fait, lorsque, *in Amator. oper. t. II, p.* 759, *C*, il compare les figures qui se retracent dans notre esprit à leur seule vue, à la peinture à fresque, et celles que l'on

sur des tables de bois; les anciens auront traité ce dernier genre de diverses manières, comme font aujourd'hui les modernes.

a gravées dans la tête par la vue d'un objet aimé à la peinture encaustique: les premières s'évanouissent aisément, tandis que les autres restent profondément gravées dans la mémoire.

Comme l'invention de la peinture encaustique remonte à une assez grande antiquité, et qu'on s'en est servi dans les tems où l'on employoit peu de couleurs pour peindre en fresque; on aura aussi employé peu de couleurs pour la peinture encaustique, et vraisemblablement on se sera servi pour cela de peu de traits et de delinéations. Je m'imagine qu'on s'y sera pris à-peu-près comme pour peindre les vases étrusques, et qui sait si les peintures de ces vases n'ont pas été faites aussi à l'encaustique? Les figures et les dessins qui y sont représentés, sont presque tous monochromes, c'est-à-dire, d'une seule couleur jeaunâtre, au moyen de laquelle ils se détachent d'eux-mêmes de la couleur plus sombre qui leur sert de fond. Ces vases sont d'ailleurs d'une matière qui souffre l'inustion, et ils ont tous un certain poli qu'ils doivent à la cire dont on les couvroit. Athenée et le Scholiaste de Théocrite, *in Idyl.* 1, font mention de vases peints en cire avec différentes couleurs; et Pline, *liv. xxxvj*, *ch.* 25, *sect.* 64, parlant des bains d'Agrippa, dit que tous les ouvrages qu'on y voyoit en terre cuite étoient peints de cette manière. Il ne résulte cependant pas de l'analyse que M. d'Hancarville a faite des couleurs de quelques vases étrusques, qu'il entroit de la cire dans leur composition. On peut voir ce que nous avons dit à la note du §. 36, ch. 3 du liv. iij, dans le Ier volume, pag. 301.

Quant à la seconde espéce de peinture encaustique indiquée par Pline, *l. xxxv*, *ch.* 11, *sect.* 41, *in ebore cestro, idest viriculo*, en ivoire au cestre, c'est-à-dire, avec le poinçon, de quelle manière s'exécutoit-elle? Le texte est très-obscur, et peut-être doit-on sousentendre quelques mots, tel que *Scalpto* ou quelqu'autre semblable qui indique que l'ivoire étoit travaillé avec le *cestre*, terme grec qu'on exprime en latin par *viriculum* et en françois par *touret*. En admettant cela, seroit-il absurde de dire que les figures légérement gravées dans l'ivoire auroient été ensuite coloriées à l'encaustique, et qu'on auroit fait sur ces figures la même opération qu'on faisoit sur d'autres de la même espèce? Un certain Lala se rendit célèbre à Rome, dans les premières années de Marcus Varro, par son art de graver avec le touret sur l'ivoire. Pline, *loc. cit. sect.* 40, §. 43.

Le comte de Caylus a donné une dissertation (*Acad. des Inscr. t. XXVIII, Mém. p.* 179 *et suiv.*) sur la troisième espèce de peinture encaustique, dont les anciens se servoient pour les vaisseaux. Ces peintures s'exécutoient ou sur la poupe, ou sur la proue, où l'on avoit coutume de représenter le dieu sous la protection duquel le navire étoit spécialement mis, ou quelque symbole, quelque attribut de ce dieu. Lucian, *in Navig.* §. 5, *op. t. III, p.* 251. Ovid. *Trist. lib. j, eleg.* 9, *vers.* 2 *et seq.* Le même Ovide fait mention (*Fast. lib. iv, v.* 275.) d'une Cybèle peinte, *coloribus ustis*, sur la poupe d'une nacelle. On mettoit

Des peintures exécutées sur les murailles en général.

§. 38. L'on peut avancer, comme une maxime générale, que la manière de peindre pratiquée par les anciens, étoit plus sus-

probablement de semblables effigies des divinités sur les portes des maisons, comme cela est indiqué dans une inscription grecque chez Saumaise. *Plin. Exercit. in Sol. Polyhist. c.* 20, *t. I*, *p.* 164. *B.* dans laquelle se trouve [illegible]; et dans une épigrame d'Ausone, *n.* 26, *v.* 10 *et* 11, où il est dit :

Ceris inurens januarum limina
Et atriorum pegmata.

La quatrième et dernière manière de peindre à l'encaustique, et qui est la plus simple de toutes, est aussi celle sur laquelle Pline et Vitruve se sont expliqués le plus clairement. Parmi la grande quantité d'anciennes murailles qui ont été découvertes en différens tems et en différens endroits, et qui sont coloriées d'une teinte uniforme, il est naturel qu'il s'en trouve quelqu'une qui ait été peinte par inustion. Au reste, il paroît qu'on a continué de faire usage de cette espèce de peinture, pour le moins jusqu'au sixième siècle; puisqu'il en est fait mention chez Procope, *De ædif. Justin. lib. j*, *c.* 10; et dans les lois de l'empereur Justinien, où il parle du *cauterio* des peintres, *loc. cit.* On trouve même que, dans les siècles suivans, il est parlé assez fréquemment des couleurs encaustiques et de l'encaustique; mais on ne pourroit pas prouver que dans ces tems postérieurs on suivoit pour cela les mêmes procédés que ceux que les anciens avoient mis en usage. Quoiqu'il en soit, il est certain [illegible] cette partie de l'art [illegible] [illegible] comme le remar-

que Bulengerus, *De Pict. plast. stat. lib. j*, *c.* 6; le nom seulement en est resté à une certaine teinte noire, produite par le moyen du feu, à laquelle les Italiens ont donné le nom d'encre (*inchiostro*).

Le désir de faire renaitre l'encaustique, s'est manifesté dans ces derniers tems, et deux hommes de mérite s'y sont appliqués avec succès en France : l'un est le comte de Caylus, l'autre M. Bachelier. Ce dernier fit des essais à cet effet en 17[illegible], mais ils ne furent pas trop heureux. Le premier présenta ses idées sur le même sujet à l'académie de peinture de Paris, en 1754, et fit exécuter, par M. Vien, un tableau à l'encaustique qui représentoit Minerve, qu'il offrit, accompagné de deux autres tableaux et d'un nouveau mémoire, en 17[illegible], à l'académie des Belles-Lettres. Le bruit que fit cette nouvelle découverte, reveilla l'attention de M. Bachelier. Il reprit ses essais et fit plusieurs tableaux à l'encaustique, qui eurent une meilleure réussite que le premier. Dans la dissertation citée, le comte de Caylus a exposé les quatre méthodes qu'il a employées pour faire revivre la peinture à l'encaustique. Ces mêmes méthodes ont été décrites dans l'*Encyclopédie*, *art. Encaustique*; on y a ajouté une cinquième qui est celle que Bachelier a employée. Les uns et les autres avouent cependant que cette manière de peindre à l'encaustique n'est pas la même que celle qu'employoient les anciens, et qui a été décrite par Pline et par Vitruve. *E. M.*

ceptible que celle des modernes de parvenir à un haut dégré de vie, et à une grande vérité de carnation, parce que toutes les couleurs à l'huile perdent, par l'action de l'air, de leur fraîcheur et de leur éclat. Quant aux tableaux sur bois, nous savons que les anciens aimoient à peindre sur des fonds blancs (1) : peut-être par la même raison qu'ils cherchoient, suivant Platon (2), la laine la plus blanche pour teindre en pourpre.

§. 59. La première peinture linéaire, exécutée par de simples traits de couleur blanche, fut toujours conservée, lors même qu'on termina les figures avec leurs couleurs naturelles, ainsi que nous l'avons observé plus haut. C'étoit l'usage de tracer avec le pinceau les contours des objets qu'on se proposoit de colorier. On en a l'exemple sur un long fragment de muraille peinte, trouvé à Pompeïa; morceau sur lequel la couleur s'est tellement enlevée par écailles, qu'il n'y est resté que les contours blancs tracés sur l'enduit du mur. Il résulte de-là que les peintres anciens différoient des modernes dans la manière de dessiner leurs figures sur la muraille. On sait que nos peintres à fresque se servent d'un outil pointu pour imprimer sur un enduit frais les contours de leurs figures : tandis que les artistes anciens, ayant acquis plus de facilité par les fréquentes occasions qu'ils avoient de peindre sur les murailles, se servoient du pinceau même pour coucher les figures sur l'enduit. Parmi tant de centaines de tableaux, que j'ai examinés avec attention au cabinet d'Hercula-

Des contours des figures coloriées.

(1) Galen. *de usu part. l. x, c. 3.*
Il ne parle que des tableaux qu'on peignoit sur des peaux blanches (qui peut-être n'étoient autre chose que du velin); et pour que la vue ne se fatiguât pas, en se fixant trop sur le blanc, ils couvroient ce fond de bleu ou de quelque couleur sombre. *Memoriam tibi reficere conabimur, in primis quidem pictorum, et potissimum quando in albis coriis pingunt* (ὅταν ἐν λευκαῖς διφθέραις γράφωσιν); *offenditur enim facile eorum visus si omni remedio fuerit destitutus; quod sane prudentes, colores cœruleos, ac fuscos apponunt, in quos subinde intuentes, recreant oculos, ac reficiunt.* Theophrast, *Hist. plant. l. iij, c. 10*, et *l. v, c. 8*, dit qu'on se servoit de planches de sapin. *C. F.*

(2) *Polit. lib. iv, p. 407, l. 6, edit. Basil.*

num, je n'en ai trouvé aucun sur lequel on découvre les traces de l'impression des contours.

Des lumières et des ombres

§. 40. Dans la plupart des peintures antiques exécutées sur le mur, les lumières et les ombres y sont placées par des traits parallèles, et souvent par des coups de pinceau croisés, que Pline appelle *incisuræ* (1); procédé que les Italiens nomment *tratteggiare;* car c'est ainsi qu'on peint encore aujourd'hui sur les murailles. Dans d'autres peintures des masses entières sont rapprochées ou rendues fuyantes par des couleurs plus claires ou plus sombres; mécanisme qu'on remarque à la Vénus Barberin, et l'on apperçoit le même *faire* aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum, dont j'ai donné la description, ainsi qu'à d'autres morceaux antiques d'un beau fini. Cependant quelques tableaux de ce cabinet nous offrent à la fois les deux manières d'ombrer, tel que celui de Chiron et Achille : le Centaure est peint avec des hacheurs et le jeune héros est traité par masses entières.

Remarque particulière sur la façon d'opérer.

§. 41. Il est encore à remarquer que la plupart de ces tableaux n'ont pas été peints sur de la chaux humide, mais sur un champ sec, ce qui est très-visible à quelques figures qui se sont enlevées par écailles, de manière qu'on voit distinctement le fond sur lequel elles portoient (2). Le tableau auquel on distingue le

(1) Plin. *l. xxxiij, c.* 57, *p.* 7.

(2) Les anciens se servoient de différentes couleurs pour faire les fonds de leurs tableaux, comme on le voit dans quelques anciennes peintures, et comme on le sait par ce que dit Pline, *liv. xxxv, ch.* 6, *sect.* 26, où cet auteur affirme que les peintres avoient coutume, avant de se servir du pinceau, d'appliquer sur le bois de la mine de plomb; ensuite ils délayoient une couleur avec du blanc d'œuf, qu'ils étendoient sur le champ de leur tableau; et sur cette couleur-là ils en appliquoient ensuite, de la même manière, une seconde. Ainsi, sous le pourpre ils mettoient une couche de verd foncé, et sous le minium ils employoient le pourpre, pour lui donner plus d'éclat. Le même Pline rapporte (*ibid, c.* 10, *sect.* 37, §. 20.) une manière encore plus singulière que Protogène mit en usage pour restaurer des injures du tems son tableau de Jalysus, auquel il avoit travaillé sept ans. Plut. *in Demetr. op. tom. I, p.* 898, *F,* et Elien, *Var. hist. lib. xij, c.* 41. Sur ce

mieux

mieux ce procédé, est celui de Chiron et Achille, où l'on voit que les ornemens de l'ordre dorique ont été peints avant les figures, derrière lesquelles ils se trouvent; de sorte qu'on y a fait le contraire de ce qui se pratique ordinairement par nos artistes, qui, procédant comme l'exige la nature des choses, composent d'abord leurs figures, pour exécuter ensuite le fond de leur tableau.

§. 42. Pour ne rien passer de ce qui concerne la peinture des anciens, je parlerai encore de la statue de Diane du cabinet d'Herculanum, travaillée dans le style antique, et déja citée à l'article des Etrusques; figure dont plusieurs parties de la draperie sont peintes, entre autres, la bordure de la robe. Quoiqu'il soit probable que cette statue est plutôt un ouvrage étrusque que grec (1), il paroîtroit néanmoins, par un passage de Platon, que ce goût a regné également en Grèce. Voici comme il s'exprime, en se servant d'une comparaison (2) : « De même que si quel- » qu'un, nous trouvant occupés à peindre des statues, vouloit » nous critiquer de ce que nous ne mettons pas les plus belles » couleurs sur les plus belles parties de la figure; de ce que nous » ne colorions pas, par exemple, de pourpre, mais de noir, les

Des statues peintes.

tableau il y avoit quatre couches de couleurs entièrement semblables, afin que, si la première couche venoit à tomber par vieillesse ou par accident, la seconde lui succédât, et ainsi de suite, jusqu'à un entier dépérissement. Perrault et de Piles ont pris texte de cette histoire faite par Pline, pour accuser celui-ci de trop de crédulité ou d'ignorance. Cependant Pline parle d'un tableau qui existoit de son tems à Rome dans le temple de la Paix, et que tout le monde pouvoit y voir. Si, en effet, il n'eut pas été tel qu'il le présente, il se seroit mis dans le cas d'être convaincu d'imposture. Pour que les modernes pussent nier cette manière de travailler des anciens, il faudroit que tous leurs secrets nous fussent connus. Et qui sait si Protogène ne possédoit pas une manière d'apprêter ses couleurs avec une telle gradation dans le mordant, qu'on pouvoit enlever la première couche sans gâter la seconde, puis lever la seconde sans endommager la troisième, et ainsi de suite. *E. M.*

(1) Voyez liv. iij, ch. 2, §. 12.

(2) On peut voir aussi le père Ansaldi, *De sacro et publ. apud Ethnic. pict. tab. usu c.* 6, *p.* 92 *et seq.*, ce que nous avons dit avec notre auteur *tom. I*, *l. i*, *ch.* 2, §. 2; et *liv. iv*, *ch.* 7, §. 6, et la note sur le passage cité de Varron. *C. F.*

» yeux, qui sont les plus belles parties du visage, etc. (1) ». J'ai rendu le sens du texte (cité au bas de la page), comme je l'ai compris (2). Il sera difficile de l'interpréter autrement, tant qu'on ne pourra pas prouver, que le mot ἀνδριὰς, qui signifie une statue en général, peut être aussi entendu d'un tableau : ce que je soumets à la décision de ceux qui ont plus d'érudition que moi.

Du caractère de quelques peintres anciens.

§. 43. L'éclaircissement d'une expression d'Aristote et l'explication d'un passage obscur de Pline, m'ayant fourni l'occasion de parler du coloris des anciens maîtres, je profite encore du jugement du philosophe de Stagire sur trois peintres grecs, pour dire mon sentiment sur le caractère de ces artistes. Polygnote, dit-il, peignoit les hommes meilleurs, Pauson les peignoit plus méchans, et Denys les faisoit ressemblans (3). J'ignore si le comte de Caylus a recueilli ce passage et, au cas qu'il l'ait fait, s'il en a saisi le sens : car je n'ai pas sous les yeux ce qu'il a inséré dans les Mémoires de l'académie des Belles-Lettres sur la peinture des anciens. C'est au lecteur à nous comparer et à nous juger sur ce passage (4). Quant à l'explication que nous en donne Castelvetro, elle décèle si peu de connoissance de la part de l'auteur, qu'elle ne mérite pas la peine d'être réfutée. Voici, selon moi, ce qu'Aristote veut enseigner. Polygnote a peint ses figures meilleures, ainsi que notre critique l'exige de tout bon peintre (5) ; c'est-à-dire, qu'il leur imprima un caractère de grandeur au-dessus

(1) Plat. *Polit. l. iv, p.* 403. Ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθὼν ἄν τις ἔψεγε, λέγων ὅτι οὐ τοῖς καλλίστοισ τοῦ ζώου τὰ κάλλιστα φάρμακα προστίθεμεν· Οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ, κάλλιστον ὂν, οὐκ ὀστρείῳ ἐναληλιμμένοι εἶεν, ἀλλὰ μέλανι.

(2) Et comme Serranus et d'autres l'avoient déja traduit en latin. *C. F.*

(3) Aristot. *Poët. c.* 2, *p.* 236.

(4) Dans le grand nombre de savantes dissertations que le comte de Caylus a publiées sur l'art du dessin, et qu'il a insérées dans les Mémoires de l'académie des Inscriptions, je n'en ai trouvé aucune dans laquelle il soit fait mention de ce passage d'Aristote. M. de Caylus parle bien des maîtres susmentionnés dans ses *Réfl. sur quelques passages du liv. xxxv de Pline, III part. Acad. des Inscript. tom. XXV. Mém. p.* 190 *et suiv.*; mais il n'en parle que d'après ce qu'en dit Pline. *E. M.*

(5) Aristot. *c.* 18, *p.* 285.

de la taille et de la conformation des hommes. Comme ce maître, ainsi que la plupart des peintres de l'antiquité, représentoit des histoires tirées de la mythologie et des tems héroïques, ses figures ressembloient à celles des héros, et rendoient la nature dans son plus bel idéal. Pauson leur donnoit un air plus commun et plus bas; ce qui n'est vraisemblablement pas une critique contre l'artiste; car Aristote le cite comme un grand peintre et le place à côté de Polygnote. L'objet de cette comparaison empruntée de trois peintres, est incontestablement de mieux faire sentir les trois différentes espèces d'imitation, μιμήσεων, tant dans la poésie, que dans la pantomime. Par conséquent Aristote aura voulu dire, que les tableaux de Polygnote étoient dans la peinture ce que les pièces tragiques et héroïques sont dans la poésie, et que les figures de Pauson étoient dans l'art de peindre, ce que les personnages comiques sont dans la comédie, qui représente les caractères pires qu'ils ne sont. C'est ce que notre philosophe établit dans le même chapitre et ailleurs, en disant : « Que les comiques, pour mieux » corriger les mœurs, représentent les folies des hommes dans » un plus haut dégré qu'elles ne sont véritablement, et cela pour » mieux faire sortir les caractères ridicules (1) ». De-là nous pouvons conclure, que Pauson peignoit plutôt dans le goût comique, que dans le genre héroïque et tragique; que son talent étoit de présenter le ridicule, qui doit être aussi le but de la comédie; car le ridicule, continue Aristote, représente les personnes sous l'aspect le plus ignoble : τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον (2). Mais le sage Denys, artiste que Pline place au nombre des plus fameux peintres (3), tenoit un milieu entre Polygnote et Pauson; de sorte qu'on peut dire qu'il étoit à Polygnote, ce qu'Euripide étoit à Sophocle : celui-ci représentoit les héroïnes de ses pièces comme

(1) Aristot. *Poet. c.* 4.

(2) *Turpitudinis est particula ridiculum.*

(3) Plin. *l. xxxv, c.* 40, §. 45.

elles devoient être, et celui-là telles qu'elles étoient. Denys, au rapport d'Elien (1), imitoit Polygnote en tout, excepté dans la grandeur, πλὴν τοῦ μεγέθους; c'est-à-dire, qu'il n'avoit pas le sublime de son modèle. Ce jugement sur le caractère de notre peintre, sert en même tems de commentaire à une notice de Pline sur le même artiste, notice qui est entièrement différente du sens qu'on lui a donné jusqu'ici. Denys, dit-il, a peint les hommes comme des hommes, sans les élever au-dessus de leur configuration ordinaire, et c'est ce qui lui a fait donner le surnom d'*Anthropographe* (2). A l'égard de cette méthode, il n'a pu la mettre en pratique qu'en donnant à ses figures, soit comiques, soit tragiques, toute la ressemblance de certaines personnes, ou de certains modèles vivans, qu'il aura peints sans y avoir ajouté le moindre idéal, comme on a coutume de faire à l'égard de ce que nous nommons *figures académiques*.

De la décadence de la peinture chez les anciens.

§. 44. Les auteurs anciens, à commencer par Vitruve (3), font des plaintes fréquentes sur la décadence de la peinture. L'architecte romain s'élève avec force contre la mode introduite de

(1) *Var. Hist. l. iv, c.* 3. Et c'est ainsi que Perizonius, commentant cet endroit d'Elien, a entendu ces passages et celui de Pline, qui suit. *C. F.*

(2) *Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id Anthropographus cognominatus* (*loco cit. c.* 18, *sect.* 37). Pour ce qui regarde les passages d'Aristote et d'Elien, il me paroît que notre auteur les a bien entendus. Mais Pline ne dit pas la même chose. Cet auteur rapporte les différens genres de peinture dans lesquels quelques peintres ont excellé, parmi lesquels Pireicus fut un des plus fameux pour les sujets bas, comme on l'a déjà remarqué pag. 141, note 2. Serapion étoit célèbre pour les décorations; mais il ne savoit pas peindre la figure humaine; Denys, au contraire, excelloit dans ce dernier genre, et c'est pour cela qu'on l'appelloit *Anthropographus*. Ne pourroit-on pas, pour concilier ces auteurs entre eux, dire que Denys fut un peintre de portraits, et qu'en conséquence il ne peignoit que la figure humaine, comme le dit Pline, et qu'il les peignoit bien au naturel, ainsi que l'assurent Aristote et Elien? Comment cette difficulté a-t-elle échappée à M. Falconnet, ce critique si attentif, dans ses notes sur les livres de Pline, où ce naturaliste parle de l'art. *C. F.*

(3) Voyez ci-après liv. iv, ch. 6, §. 55.

son tems, de décorer les murs des bâtimens et des appartemens de représentations frivoles qui ne disoient rien à l'esprit, tels que des vues, des étangs, des marines et choses semblables; tandis que les anciens Grecs faisoient exécuter sur les murailles de leurs édifices des sujets tirés de l'histoire des dieux et de celle des héros. C'est de ces tableaux insignifians que se moque Lucien, en disant : « Ce ne sont pas des villes et des montages que je » cherche dans les tableaux; je veux y voir des hommes, et » savoir, par leurs attitudes et leurs actions, ce qu'ils font et » ce qu'ils disent (1) ».

§. 45. Il manqueroit quelque chose à ces recherches sur la peinture des anciens, si je ne donnois pas quelque idée sur des ouvrages exécutés en mosaïque, espèce de peinture composée de plusieurs petites pierres dures, ou de plusieurs petites pièces de verre de différentes couleurs. Des ouvrages en mosaïque.

§. 46. D'après cet exposé l'on voit qu'il y a des mosaïques de deux sortes. Les mosaïques les plus ordinaires, de la première espèce, sont celles qui consistent en petites pierres carrées blanches et noires. Dans les ouvrages les plus finis de cette nature, composés de simples pierres (2), il paroît qu'on a voulu éviter les couleurs vives, tels que le rouge, le verd et autres semblables, attendu qu'il ne se trouve point de marbre coloré d'une de ces couleurs uniques dans le plus haut et le plus beau ton. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans le plus beau morceau de ce genre, la mosaïque du Capitole, qui représente des colombes (3), l'artiste ne s'est servi que de couleurs douces et, pour ainsi dire, en demi-teinte. Quant aux mosaïques de la seconde espèce, elles sont de toutes les couleurs possibles, mais de pâtes de verre. C'est

(1) *Contempl. p.* 346.

(2) Apulée (*Metam. l. v, princ. op. tom. I, p.* 142) dit, en parlant de la maison de Psiché, que, *pavimenta ipsa lapide pretioso cæsim diminuto in varia picturæ genera discriminabantur. C. F.*

(3) Voyez ci-après liv. vj, ch. 7. §. 19.

ainsi que sont exécutés les deux morceaux du cabinet d'Herculanum, composés par Dioscoride de Samos, dont je parlerai dans la suite (1). Cependant je ne prétends pas soutenir que les peintures en mosaïque ne renferment pas des couleurs jaunes, rouges et autres, ce qui seroit démenti par leur seule inspection; je parle seulement du plus haut degré de ton de quelques-unes de ces couleurs (2).

§. 47. La mosaïque étoit principalement destinée pour les pavés des temples et des autres édifices. Ensuite elle a servi à revêtir les voûtes des bâtimens, ainsi que nous le voyons encore aujourd'hui à une galerie souterraine de la fameuse villa Adrienne, à Trivoli: usage qui a été aussi pratiqué dans les tems modernes, témoin la grande et la petite coupole de Saint-Pierre à Rome (3). Ces sortes de pavés sont composés de pierres de la grandeur de l'ongle du petit doigt. Quand on en rencontre avec des ornemens particuliers, on en fait des tables, comme il s'en trouve dans plusieurs cabinets de Rome, entre autres, dans celui du Capitole. Les pierres qui composent la célèbre mosaïque de Palestrine sont de la grandeur que je viens d'indiquer. Dans les appartemens somptueux, on exécutoit quelquefois au milieu du pavé ou en d'autres endroits des figures de différentes couleurs; sur-tout lorsque le reste étoit composé de pierres blanches ou noires: c'est de cette espèce qu'est la mosaïque d'un salon découvert au-

(1) Liv. vj. ch. 7, §. 18 et suiv.

Il faut observer cependant que, dans tous ces différens morceaux de mosaïque exécutés en pierre, les couleurs vives, telles que la verte et d'autres semblables, sont faites de petites pièces d'émail.

(2) Voyez liv. vj, ch. 7, §. 20.

(3) Et anciennement de Sainte Constance, dont Winkelmann parlera dans le liv. vj, ch. 8, §. 15. On pourroit entendre aussi d'une mosaïque ce que Stace dit dans l'endroit que j'ai rapporté dans le tom. I, p. 47, note 1, où j'ai déja fait cette remarque, et également dans un autre endroit, liv. 1, sylv. ch. 3, v. 55; endroit que le père Petau a bien expliqué dans ses notes sur Thémistius, *Orat. XVIII, p.* 486, ainsi que Hardouin, qui se sert de ces mêmes expressions dans ses notes sur Pline, *liv. xxxvj, ch.* 25, *sect.* 60. *C. F.*

dessous de Palestrine (1), il y a peu d'années. Les morceaux d'une exécution très finie se trouvent enchassés, par le bas et sur les côtés, dans de petites plaques de marbre, et par conséquent encastrés dans le gros de l'ouvrage. C'est de cette manière que

(1) Plusieurs écrivains prétendent que la peinture en mosaïque doit son origine à la Perse. Pour en fournir une preuve ils citent le pavé du palais d'Assuerus, fait de marbres de différentes couleurs qui imitoient la vérité de la peinture, *Esther. c.* 1, *v.* 6. Mais il résulte seulement de ce fait, que l'art de travailler en mosaïque a été exercé en Perse, et non pas qu'il y ait pris origine. Pline, *l. xxxvj, c.* 25, *sect.* 60, en attribue, en terme précis, la découverte aux Grecs. Quoiqu'il en soit, les ouvrages en mosaïque, sur-tout pour les pavés, sont très-anciens, et ils étoient en usage non-seulement chez les Grecs, mais encore chez les Romains. Voyez Athen. *l. xij, c.* 11, *princ. p.* 529. *D. E. M.*

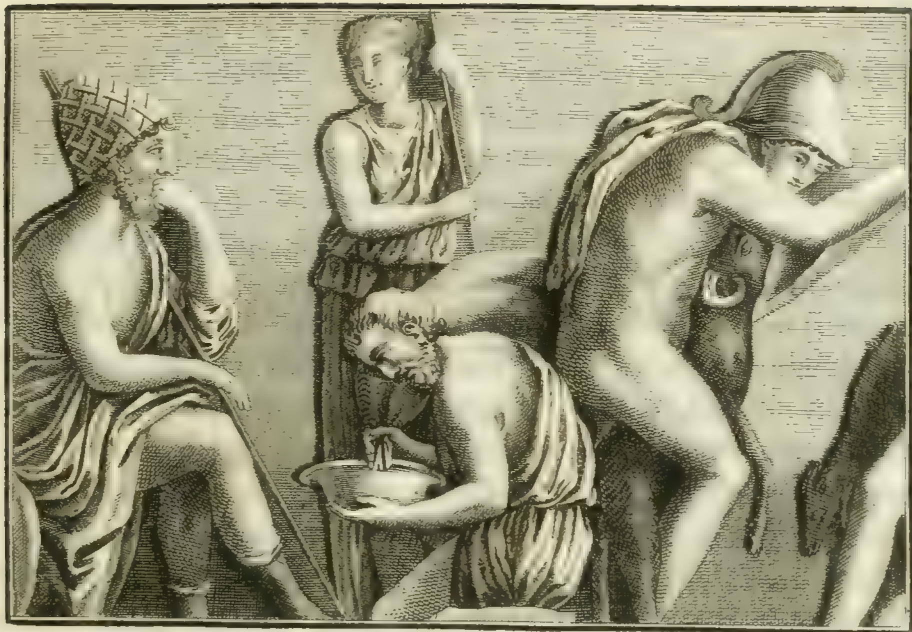
Le pavé de Demetrius de Phalère, dont parle Athenée, et celui du palais d'Assuerus, n'étoient pas des ouvrages en mosaïque, mais de grands marbres de différentes couleurs, qui imitoient en quelque sorte la peinture, comme l'a observé aussi le père Niccolai dans son explication du livre d'Esther, *Diss. II*, *p.* 50. Voyez, au reste, le célèbre ouvrage du cardinal Furietti *De Musivis. C. F.* Dans la décadence générale des arts, celui de la mosaïque ne se perdit pas totalement, mais il se maintint encore avec quelque lustre à Constantinople, dont presque toutes les églises et toutes les maisons étoient ornées de mosaïques, et d'où, dans le Bas-Empire les ouvriers furent appellés en Italie pour en faire de semblables. On voit encore à Rome, à Vénise, à Ravenne, à Milan et ailleurs des mosaïques dans les voutes et dans les dômes; ouvrages qui sont composés en en grande partie de petites pièces de verre rapportées, sur lesquelles on a appliqué une feuille d'or. Par la manière dont tous ces ouvrages sont exécutés, aussi bien que par les inscriptions en langue grecque qu'on y lit, on reconnoît aisément qu'ils ont été faits par des artistes grecs. Lors de la renaissance des beaux arts en Italie, les ouvrages en mosaïque, réduits à de plus petits cadres, furent exécutés avec plus de soin; et cette espèce d'art se perfectionna ensuite beaucoup à Rome dans ces derniers tems. M. de Jaucourt trouve cependant (*Encyclopédie, art. Mosaïque*) que toutes les peintures faites en mosaïque ont quelque chose de dur, et qu'elles ne produisent leur effet qu'à une certaine distance; d'où il conclut que cet art n'est propre qu'à être employé dans de grands tableaux, et qu'il ne convient pas pour de petits ouvrages, qui, vus de près, doivent flatter l'œil. Mais ce jugement ne s'accorde pas avec celui de plusieurs autres connoisseurs qui, dans de pareils tableaux, destinés à durer, pour ainsi dire, pendant toute l'éternité, apperçoivent une imitation parfaite du pinceau, et cela dans les grands tableaux en mosaïque aussi bien que dans les petits;

sont exécutés les colombes antiques et les deux morceaux de Dioscoride dans le pavé de deux salons d'un bâtiment de Pompeïa.

l'œil, disent-ils, est aussi satisfait en voyant les beaux ouvrages en mosaïque que par ceux faits au pinceau même. *E. M.*



LIVRE



LIVRE CINQUIÈME.

DE L'ART CHEZ LES ROMAINS.

CHAPITRE PREMIER.

Examen du prétendu style des Romains dans l'art.

§. 1. QUOIQUE l'histoire des arts qui tiennent au dessin se trouve chez les Romains, en général, comprise dans ce qui regarde celle des arts chez les Grecs, il est cependant nécessaire que nous en parlions séparément, et que nous fassions quelques recherches sur leurs artistes; d'autant plus que différens antiquaires font mention d'un style de l'art propre aux statuaires romains. De l'art chez les Romains.

§. 2. On voyoit jadis, et l'on voit encore aujourd'hui des ouvrages de l'art, tant statues que bas-reliefs, dont les uns portent des inscriptions latines, les autres les noms d'artistes romains. Ouvrages avec des inscriptions romaines.

Parmi les ouvrages chargés d'inscriptions, je citerai la statue (1) que l'on découvrit il y a plus de deux siècles, près de S. Vit, dans l'archevêché de Salzbourg, et que l'archevêque et cardinal Mathieu Lange fit placer dans sa résidence. Cette statue, de grandeur naturelle, est de bronze, et ressemble, pour l'attitude, au prétendu Antinous, ou plutôt au Méléagre du Belvédère. Une autre statue de bronze, toute semblable à celle-là, portant la même inscription au même endroit, c'est-à-dire, sur la cuisse, se trouve dans le jardin d'Aranjuez, château de plaisance du roi d'Espagne. Dans l'estampe, la statue de Salzbourg, tient une hache d'armes, qui est sans doute une addition moderne ajoutée par l'ignorance. Je rangerai dans la même classe une statue de Vénus au Belvédère, qu'avoit fait ériger, suivant son inscription, gravée sur le socle, un certain SALVSTIVS (2). A la villa Ludovisi on voit une petite figure, haute d'un peu plus de trois palmes, représentant l'Espérance; cette figure, travaillée dans le style étrusque, a sur sa base une inscription romaine que j'ai rapportée dans le livre précédent (3). L'une des deux Victoires, dont j'ai fait mention dans le même endroit, porte un nom romain sur une des bandelettes qui lui descendent en croix sur le dos (4).

(1) Gruter. *Inscr. t. III, p.* 989, *n.* 3. Gruter dit que cette statue étoit plus grande que nature, et il en donne la figure; mais Winkelmann ne s'est pas bien rappellé la statue du Vatican, quand il ajoute que celle de Salzbourg ressemble, pour l'attitude, au Méléagre du Belvédère, ce qui n'est pas vrai, comme l'avoit déja observé M. l'abbé Visconti, dans son explication de ce Méléagre, *t. I du cabinet Clémentin, pl.* 7, où il croit que c'est plutôt un Mercure, comme il le dit *p.* 571, *n. a. C. F.*

(2) Les noms qui sont au bas de cette statue sont *Sallustia* et *Helpidus*, affranchis, qui la dédièrent à Vénus l'heureuse, ou à leur patrone Sallustia Barbia Orbiana, femme d'Alexandre Sévère, comme nous l'avons dit, *tom. I, p.* 509, *note* 1, et ci-dessus *page* 54, *note* 2.

VENERI FELICI. SACRUM.
SALLVSTIA. HELPIDVS. DD.

C. F.

(3) Tom. II, p. 17, n. 1. Conf. *Description des pierres gravées du cabinet de Stosch, cl. II, sect.* 17, *n.* 1852.

(4) Les monumens romains, ou du moins ceux qui ont une inscription latine qui contient l'indication du sujet

§. 3. A l'égard des bas-reliefs chargés d'inscriptions romaines, j'en donne la représentation d'une à la tête de ce livre cinquième : il représente un garde-manger, et se trouve à la villa Albani. Un autre ouvrage de cette espèce est le fameux piédestal de marbre élevé sur la place de Pozzuoli, et chargé sur ses quatre faces de bas-reliefs, dont les sujets représentent les figures symboliques de quatorze villes d'Asie, avec leurs noms gravés au-dessous de chaque figure en caractères romains, ce qui fait juger que tout l'ouvrage a été exécuté par un artiste romain. Au liv. vj, ch. 6, §. 19, j'entrerai dans de plus longs détails sur ce monument, qui fut érigé à l'honneur de Tibère par quatorze villes de l'Asie mineure. Un troisième ouvrage de ce genre est un bas-relief de la villa Borghèse, que j'ai publié dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1); il représente Antiope entre ses deux fils, Amphion et Zéthus, avec le nom de chaque figure écrit au-dessus de la tête en caractères romains. Zéthus paroît avec un chapeau attaché derrière les épaules pour désigner sa vie champêtre (2), et Amphion a le casque en tête, avec sa lyre à moitié cachée sous sa chlamyde. En expliquant ce monument j'ai parlé du casque, mais sans en donner la signification à l'égard d'Amphion, qui n'étoit pas guerrier, je me suis contenté de citer, comme un exemple de cet attribut dont on ne pouvoit pas rendre raison, une statue d'Apollon des tems les plus reculés, la tête pareillement surmontée d'un casque, et placée jadis à Amyclée. Maintenant je crois pouvoir expliquer la raison du double attribut d'Amphion, le casque et la lyre. Les scholies grecques non imprimées sur le Gorgias de Platon, que le savant Muret a tirées d'un vieux manuscrit de l'ancienne bibliothèque Farnèse, et qu'il a ajoutées à son Platon, édition de

représenté ou de celui qui les a dédiés, sont en très-grand nombre. On en peut voir beaucoup chez Boissard, que Winkelmann cite ci-après, chez Montfaucon, chez Foggini, *Mus. Capit. t. IV*, et chez Amaduzzi, *Mon. Matth. tom. III. C. F.*

(1) *Num.* 85.

(2) Voyez liv. iv, ch. 5, §. 66.

Bâle, font conjecturer que le sujet de ce bas-relief est une scène de l'*Antigone* d'Euripide (1). Quant à Amphion, nous apprenons par un passage d'Horace (2), qu'il prêta l'oreille aux avis de son frère. Ce passage, qui n'a jamais été bien entendu, devient clair par la note du scholiaste de Platon : car Horace y fait sans doute allusion à l'Antigone d'Euripide. Calliclès, voulant persuader à Socrate, d'abandonner les spéculations philosophiques pour se mêler des affaires publiques, lui reproche son goût pour les méditations, comme Zéthus reprocha à Amphion sa passion pour la musique et son éloignement pour toute autre occupation. « Il » paroît, lui dit-il, que je me trouve à ton égard dans le même » cas où Zéthus s'est trouvé avec Amphion dans Euripide : car » je peux te dire ce que le premier dit à son frère; que les oc- » cupations frivoles te font négliger les choses les plus impor- » tantes (3) ». Ici le scholiaste de Platon nous apprend que ces paroles se rapportent à un vers de la tragédie d'Antigone d'Euripide, où Zéthus dit à Amphion : Jette la lyre, et prend les armes :

Ῥίψον τὴν λύραν κέχρησο δὲ τοῖς ὅπλοις.

Je pense donc que l'artiste de notre bas-relief a voulu rendre l'idée du poëte, en donnant à Amphion un casque et une lyre

(1) Il faut que l'auteur de ces scholies soit fort ancien ; car il rapporte dans un endroit que la muraille que Platon nomme διαμέσου τείχους (*intergerino sive medio muro*) subsistoit encore de son tems; et il ajoute que cette muraille étoit celle par laquelle Thémistocle ou Périclès réunit le grand port du Pirée avec le petit port de Munychia. Meursius (*Piræus*, *etc. oper. tom. I*, *col.* 541 *et seq.*) dans sa nomenclature des écrivains qui ont parlé du Pirée, ne cite pas ce passage comme il l'auroit dû cependant, à cause de la mention particulière qu'il fait de cette muraille.

(2) *Lib. j*, *Epist.* 18, *v.* 40 *et seq.*

Nec cum venari volet ille poemata panges.
Gratia sic fratrum geminorum, Amphionis atque
Zethi dissiluit : donec suspecta severo
Conticuit lyra. Fraternis cessisse putatur
Moribus Amphion.

(3) *Gorg. l.* 30.

à moitié cachée, pour faire entendre qu'il étoit prêt à suivre les conseils de son frère (1). Je me flatte qu'on ne trouvera pas cette digression déplacée, puisqu'elle sert à éclaircir des passages difficiles de Platon et d'Horace (2), et qu'elle nous fait connoître la scène d'une tragédie d'Euripide, dont je cite le vers; d'ailleurs, elle répand du jour sur un monument estimable de l'art de l'antiquité, fait par un artiste romain.

Ouvrages avec le nom de l'artiste.

§. 4. Quant aux ouvrages romains de la seconde espèce, avec les noms des sculpteurs, il se trouve, en fait de statues, un Esculape très-médiocre dans la maison Verospi; sur son socle on lit le nom d'ASSALECTVS; et en fait de bas-reliefs, on voit à la villa Albani un petit ouvrage (3), représentant un homme habillé en sénateur assis sur une chaise, avec les pieds posés sur une espèce d'escabelle; comme sculpteur, il tient à la main droite le buste de son fils, et dans la main gauche un ébauchoir. Vis-à-vis de lui une femme semble répandre de l'encens sur un candelabre. L'inscription est:

C. LOLLIVS. ALCAMENES.
DEC. ET. DVVMVIR.

Cependant cet Alcamène étoit grec de naissance, et affranchi de la famille des Lollius; de sorte, qu'à proprement parler, il

(1) M. le conseiller Heyne admire cette explication de Winkelmann; mais il pense néanmoins qu'elle est un peu forcée. Si sur ce monument Amphion a le casque en tête, c'est parce que c'étoit, dit-il, la coutume des anciens héros et des fils des dieux; sans qu'il soit besoin d'en chercher d'autre signification. M. Heyne regarde de même comme trop subtile l'idée de Winkelmann concernant la manière dont Amphion tient sa lyre à moitié cachée. *J.*

(2) Voyez aussi Dion Chrysostome, qui (*Orat.* 73 *in fine p.* 635.) rapporte le même sentiment, qu'il a peut-être pris également d'Euripide, mais il entre dans un détail un peu plus long, en disant que Zéthus tança son frère Amphion, parce qu'il ne vouloit pas qu'il s'appliquât à la philosophie et à la musique, pour négliger ses affaires domestiques. Il ajoute que la musique qu'Amphion vouloit introduire, étoit absurde. *C. F.*

(3) Voyez la vignette du liv. iv, ch. 4.

ne peut pas être considéré comme un sculpteur romain (1). Boissard rapporte dans ses Antiquités romaines une statue avec cette inscription (2) : TITIVS. FECIT. Je ne citerai point ici les pierres gravées qui portent des noms d'artistes romains, tels que ceux d'Espolianus, de Caïus, de Cneïus, etc.

§. 5. Cependant ces monumens ne suffisent pas pour établir un système de l'art, ni pour déterminer un style romain particulier, différent de celui des Etrusques et des Grecs. Il n'y a guère d'apparence que les artistes de Rome se soient formés un style particulier à eux; mais il est probable que dans les tems les plus reculés, ils ont imité les Etrusques dont ils adoptèrent plusieurs usages, sur-tout différentes coutumes religieuses. A l'égard des tems postérieurs et florissans de l'art chez les Romains, il est à croire que le petit nombre de leurs artistes ont été disciples d'artistes grecs; de sorte qu'il faut prendre pour une flatterie faite à Auguste, ce qu'Horace dit des Romains de son tems :

Pingimus, atque
Psallimus, et luctamur Achivis doctius unctis (3).

[illegible] ouvrages [illegible]

§. 6. Un vase ou plutôt un coffret de métal de forme cylindrique, conservé dans la galerie du collège Romain, à Rome, nous fournit une preuve incontestable que les artistes romains du tems de la république s'attachèrent à imiter les ouvrages des Etrusques. D'abord, le nom de l'artiste même est gravé sur le

(1) L'addition de ces mots *Decurion* et *Duumvir*, qui signifient sénateur et magistrat (annuel ou pour plusieurs années, selon les endroits) de quelque ville municipale, comme on peut le voir chez Godefroi, dans le *Cod. Theodos. l. xij, tit.* 1, *in paratitlo*, me fait croire que ce personnage n'étoit point un artiste, mais que ce monument a été fait dans l'année où Lollius Alcamène exerça la magistrature; et peut-être pour rappeller la mémoire de quelqu'une de ses actions. Winkelmann, qui rapporte ce bas-relief dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, *n.* 186, pense, *part.* 4, *ch.* 6; qu'Alcamène, malgré les dignités dont il étoit revêtu, exerçoit l'art de la sculpture.

(2) *De Rom. Urb. Topogr. et Antiquit. tom. III*, *fig.* 152.

(3) *Lib. ij*, *Epist.* 1, *v.* 32-33.

couvercle, et il y est dit qu'il a fait cet ouvrage à Rome. Ensuite, le style étrusque se remarque, non-seulement dans le dessin de plusieurs figures, mais aussi dans le caractère des figures. Ce morceau porte environ deux palmes de hauteur, et un palme et demi de diamètre (1). Sur les bandelettes qui font le tour du vase, tant en haut qu'en bas, on voit des ornemens; et sur l'espace du milieu il régne tout à l'entour une gravure faite au ciselet, représentant l'histoire des Argonautes, leur débarquement chez les Bebrices, le combat et la victoire de Pollux sur Amycus, etc. J'ai choisi de ce morceau le champ qui nous offre trois des principales figures, Pollux, Amycus et Minerve, et l'on en donne le trait à la fin de ce volume, *Planche I*, pour fournir une idée du dessin de l'ouvrage. Le couvercle, autour duquel on voit la représentation d'une chasse, est surmonté de trois figures debout, jettées en métal, et hautes d'un demi palme, savoir, la personne morte, en l'honneur et en mémoire de laquelle ce vase fut déposé dans son tombeau, et deux Faunes avec des pieds d'hommes, suivant l'idée des Etrusques, qui figuroient ainsi ces demi-dieux, ou qui les représentoient avec des pieds et des queues de cheval, comme il s'en trouve des exemples sur ce monument. La figure principale, placée au milieu des deux Faunes (2), appuie ses mains sur leurs épaules, et au-

(1) Le père Contucci, à l'endroit que nous citerons ci-après, dit, *p.* 5, que ce morceau est de deux palmes, un pouce et demi de hauteur, sur un palme, sept pouces et demi de diamêtre. *C. F.*

(2) Ce vase se trouve gravé en entier chez Ficoroni, *Memor. ritrov. nel territ. di Labico p.* 72, et chez le père Contucci, *t. I*, des bronzes de ce cabinet, *pl.* 1-9. Un pareil vase en bronze, mais un peu plus petit, et différent quant à la forme est entre les mains de M. l'abbé Viconti. Notre auteur, parlant de l'un et de l'autre de ces vases, dans sa *Descript. des pierres gravées du cabinet de Stosch, cl. II, sect.* 15, *num.* 1599, les avoit regardés comme deux coffrets mystiques de Bacchus : je ne comprends pas pourquoi il a changé de sentiment sur ce sujet, sans en donner aucune raison. M. l'abbé Visconti, qui lui avoit communiqué sa façon de penser, la défend fort au long dans son *Mus. Pio-Clementino t. I, tav.* 44, *p.* 81, *n. a*; et il observe que la figure qui est au milieu du couvercle de ce vase est un Bacchus *nitellius* ou noctur-

dessus on lit l'inscription suivante, dans laquelle on trouve d'un côté le nom de la fille qui a fait faire ce monument à la mémoire de sa mère (1):

DINDIA·MACOLNIA·FILEA·DEDIT

et de l'autre côté le nom de l'artiste:

NOVIOS·PLAVTIOS·MED·ROMAI·FECID

Les trois pieds qui servent de supports à ce vase, ont chacun leur représentation particulière; sur l'un est Hercule, entre la Vertu et la Volupté, personnifiées par des figures d'hommes, et non par des figures de femmes, comme cela se pratiquoit chez les Grecs.

§. 7. L'idée où l'on est, que les artistes romains avoient un style particulier, et différent du style grec, vient de deux causes. La première est la fausse explication des figures représentées dans leurs ouvrages. On a voulu trouver un trait de l'his-

ne, avec un manteau étoilé. C'est, en effet, une figure d'homme; et Contucci (*l. c. p.* 10.) l'a prise pour Macolnius, père de Macolnia, à qui ce monument a été érigé, comme à un demi-dieu. *C. F.*

M. Heyne de Gottingue a donné une savante explication de ce monument dans sa *Dissertation sur le Trône d'Amyclée*, dont j'ai placé une traduction dans le *Recueil de Pièces intéressantes concernant les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres et la Philosophie, t. V*, *p.* 61 *et suiv. J.*

(1) DINDIA. MACOLNIA. FILEA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. MED. ROMAI. FECID. MED. au lieu de ME. et ROMAI. au lieu de ROMAE. Cette inscription nous fait voir les lettres romaines de la plus antique forme, et qui paroissent plus anciennes, ou du moins plus étrusques, que celles de l'inscription de L. Cornel. Scipio Barbatus, dans la bibliothèque Barberin, laquelle est la plus ancienne inscription romaine gravée sur pierre qu'on connoisse. J'en parle dans mes *Remarques sur l'Architecture des anciens*. Voyez la note sur le §. 18, où je remarquerai que le Court de Gebelin (*Monde primitif, liv. v, sect.* 3, *ch.* 4, *p.* 498.) a mal lu et par conséquent mal expliqué cette inscription de Macolnia. *C. F.* Nous donnons la figure de ce coffret à la fin de ce chapitre. *J.*

toire

toire romaine dans les sujets tirés de la mythologie grecque (1); et par une suite nécessaire de cette méprise, on n'a pas manqué

(1) L'auteur paroît n'excepter ici aucun trait de l'histoire romaine, représenté sur les monumens de l'art; cependant dans la préface de son *Explication de Monumens de l'antiquité*, il excepte les monumens, en assez grande quantité, où sont représentés les faits des empereurs, et les traits de la plus haute antiquité, qui tiennent aux tems fabuleux, ou dans lesquels, pour mieux dire, la fable se trouve mêlée; tels que le rapt des Sabines sur quelques médailles chez le père Pedrusi, 1. *Ces. in metallo*, *etc. t. VI*, *tav.* 8, *n.* 5 *et d'autres;* l'augure Navius qui coupe une pierre de touche, chez Vaillant, *Num. imp. max. mod. p.* 123, et deux autres traits d'histoire. Mais si nous admettons ces faits historiques de l'histoire romaine, pourquoi ne pourrions-nous pas encore en admettre d'autres, et pourquoi ne seroit-il pas permis aux antiquaires de s'en servir pour expliquer les monumens. A l'histoire et aux actions des empereurs, Winkelmann auroit dû joindre les statues érigées à tant d'hommes illustres, dans les tems mêmes de la république dont il parle ci-après; il auroit dû, en un mot, joindre ensemble tous les faits relatifs du même tems; comme, par exemple, selon Pline (*liv. xxxv, c.* 4, *sect.* 7) le tableau que Valerius Messala fit faire, l'an 490 de Rome, de la victoire navale qu'il avoit remportée sur les Carthaginois et sur Géron, en Sicile; tableau qu'on avoit exposé dans un des angles de la *Curia Hostilia*; celui où L. Scipion fit représenter la victoire qu'il remporta en Asie, qui fut placé au Capitole; et celui de Lucius Hostilius Mancinus, qui le premier entra dans Carthage; dans lequel on voyoit cette ville, avec le siège de la manière dont il l'avoit disposé, et qui fut exposé dans le *Forum*, à Rome. On pourroit joindre à ces tableaux celui du cabinet d'Herculanum, qui n'a pas encore été publié, dans lequel Sophonisbe est peinte mourante, avec Massinissa et Scipion auprès d'elle; le bas-relief du cabinet du Capitole, sur lequel est représenté un combat de gladiateurs romains, rapporté par Foggini, *tom. IV*, *tav.* 51. On pourroit de même prendre pour un ouvrage romain un petit bas-relief en bronze du cabinet Borgien, à Velletri, dont nous donnerons la figure ci-après, et dont nous parlerons plus au long dans l'explication des planches; ainsi que d'autres monumens qu'il seroit inutile de citer ici. Nous pouvons dire la même chose relativement aux Grecs, chez lesquels on érigea pareillement, dans tous les tems, des statues aux hommes célèbres, et chez qui on peignit et sculpta sur le marbre et sur le bronze les évènemens remarquables, comme les batailles et d'autres sujets qui n'ont aucun rapport aux tems héroïques ou à la mythologie, et qui sont rapportés principalement par Pline dans le *liv. xxxiv*, *xxxv* et *xxxvj*, par Pausanias dans le cours de son ouvrage. Je remarquerai cependant ici, que pour expliquer les sujets des monumens antiques, on doit d'abord recourir aux tems fabuleux et héroïques des Grecs, qui ont fourni les principaux sujets à leurs artistes; et c'est à la même source que les artistes romains et étrus-

d'attribuer l'ouvrage à un artiste romain ; c'est ce que je crois avoir prouvé dans mon *Essai sur l'Allégorie* et dans la préface de mon *Explication de Monumens de l'antiquité*. Telle est la conséquence qu'un écrivain superficiel tire de l'explication fautive d'une pierre gravée en creux du cabinet de Stosch (1). Cette pierre représente Polyxène que Pyrrhus sacrifie sur le tombeau de son père Achille (2); mais notre raisonneur trouve dans ce sujet le viol de Lucrèce ; et, pour preuve de cette assertion, il allègue le style romain qui, selon lui, se distingue évidemment dans le travail de cette pierre. C'est ainsi qu'en bouleversant les idées, on déduit un faux principe d'une fausse conséquence. Il auroit sans doute raisonné aussi juste, s'il avoit eu à parler du beau groupe de la villa Ludovisi, connu sous la fausse dénomination du jeune Papirius (mais qui représente plutôt Electre et Oreste), si le nom de l'artiste grec n'étoit pas gravé sur ce monument (3).

§. 8. La seconde cause qui paroît avoir accrédité l'idée d'un style propre aux Romains, c'est le respect mal entendu qu'on a pour les ouvrages de Grecs. Comme il s'en trouve beaucoup de médiocres, on ne manque pas de les attribuer aux premiers : l'on croit être infiniment plus judicieux en mettant les défauts plutôt sur le compte des Romains que sur celui des Grecs (4). Ainsi l'on renferme sous le nom d'ouvrages romains tout ce qui paroît médiocre, mais sans en particulariser les caractères. Il faut convenir, qu'en comparant les médailles frappées à Rome du tems de la république, à celles des moindres villes de la grande Grèce ou de la partie citérieure de l'Italie, on diroit que les

ques ont en partie puisé; ensuite il faut avoir recours à la mythologie et à l'histoire des autres nations, et à l'histoire des Grecs de tous les tems. *C. F.*

(1) Scarfo *Lettera, etc. p.* 61.

(2) *Description des pierres gravées du cabinet de Stosch, cl. iij, sect.* 3, *n.* 345.

(3) Voyez liv. vj, ch. 6, §. 31 et suiv.

(4) Il se pourroit aussi qu'il y en eut quelques-uns de ceux-ci faits par des artistes étrusques. Voyez tom. I, p. 231, note 3. *C. F.*

premières sont les ouvrages d'un peuple chez qui les arts ne commencent qu'à paroître. J'ai eu récemment l'occasion de faire cette remarque sur quelques centaines de médailles romaines d'argent d'une parfaite conservation, qui ont été découvertes dans un vase de terre près de Lorette, au commencement de 1758. Il est à croire que ces médailles, qu'on doit regarder comme des monnoies publiques, ont été frappées par des artistes romains, dans des tems où les arts de la Grèce n'avoient pas encore établi leur siége à Rome. Les ouvrages qui n'exigent pas une grande adresse, tels que les urnes sepulcrales, ne suffisent, ni pour déterminer la beauté du dessin, ni pour établir le caractère du style; attendu qu'ils étoient faits d'avance et exposés en vente pour les personnes de différentes conditions, comme je l'ai déja observé.

§. 9. C'est d'après ces sortes d'ouvrages qu'on a pris la fausse notion d'un style romain. Il est constant toutefois que parmi les plus foibles productions de ce genre, il se trouve réellement des ouvrages grecs (comme le prouvent leurs inscriptions en langue grecque) qui sembleroient avoir été faits dans les derniers tems de l'empire romain (1). D'après des opinions aussi mal fondées,

(1) On peut encore conclure que les Romains n'avoient point de style qui leur fut propre, par le peu d'artistes qui ont fleuri parmi eux. Pline, *liv. xxxv*, *c.* 4, *sect.* 7, quoique très-zélé pour la gloire de sa patrie, et très-exact dans ses recherches, en cite un bien petit nombre, et ceux qu'il nomme ont presque tous existé du tems des empereurs. Il est certain que les Romains, ayant sous les yeux tous ces beaux monumens de l'art, tant étrusques que grecs, auroient pu se former aisément un style particulier dont le mérite auroit égalé celui des styles de ces deux peuples. Mais une dureté naturelle de caractère, et une certaine rusticité qui étoit propre à cette nation, entretenoient en eux une espèce de mépris pour les arts libéraux; cette *urbanité*, que l'abbé Gedoyn (*De l'urbanité romaine*, *Acad. des Inscript. t. VI*, *Mém. pag.* 208 *et suiv.*) trouve dans les Romains, n'existoit chez eux que dans leur idiome; et la *civilité* que M. Simon (*Ac. des Inscript. tom. I*, *Hist. pag.* 70.) leur reconnoît, n'étoit autre chose qu'un cérémoniel d'esclaves, introduit à Rome après la perte de la liberté. L'art auquel les Romains s'adonnoient uniquement, étoit celui de la guerre, et les soins qu'ils y donnèrent, les empêchèrent de connoître le prix des beaux-arts et de s'y appliquer. L'ordre donné par L. Mummius, le premier qui fit connoître à Rome les statues

et d'après les connoissances que nous avons acquises, je crois être en droit de regarder comme une chimère l'idée d'un style

et les tableaux grecs, nous prouve combien la peinture et la sculpture y étoient ignorées. Lorsqu'il voulut faire transporter les statues et les tableaux les plus précieux, pris dans le sac de Corinthe, il fit savoir à ceux qu'il chargea de les conduire, que s'il leur arrivoit quelque malheur en chemin, il les obligeroit d'en faire exécuter d'autres semblables, Vellejus Paterculus, *l.* 1, *c.* 13. Cependant dans les derniers tems de la république et sous les césars, les Romains montrèrent un plus grand désir d'acquérir les ouvrages les plus précieux de peinture et de sculpture, et ils employèrent même au besoin la violence et la spoliation pour s'en rendre les maîtres. Ce désir néanmoins doit s'attribuer plutôt à leur passion effrénée pour les dépenses excessives et pour le luxe, qu' à une connoissance et à un goût bien décidés pour les arts, dont ni eux, ni leurs artistes n'ont jamais eu que de bien foibles notions; toujours remplis de l'idée de leur puissance et de leur grandeur, ils méprisoient également et les arts et les artistes, Pline (*loc. cit.*) et Cicéron (*Tuscul. quæst. l. j, c.* 2, et Vallere Maxime (*l.* 8, *c.* 14.) s'élèvent avec force contre Q. Fabius, d'ailleurs homme d'un mérite singulier, parce qu'il donnoit quelque attention à la peinture, que le second de ces écrivains appelle: *studium sordidum. E. M.*

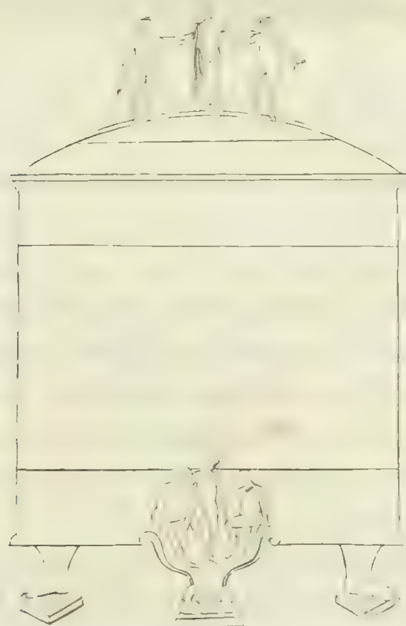
Cicéron, au contraire, blâme les Romains de ce qu'ils ne montroient pas plus d'estime pour Fabius, à cause de l'art qu'il possédoit, parce que s'ils l'avoient fait, dit-il, ils auroient eu au milieu d'eux leurs Polyclètes et leurs Parrhasius. *An censemus, si Fabio, nobilissimo homini laudi datum esset, quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polycletos et Parrhasios fuisse? Honos alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria.* On peut inférer de cette manière de parler, que l'art n'étoit pas encouragé et honoré par les Romains. Et c'est bien aussi ce que fait entendre le même Cicéron (*In Verrem. act.* 2, *lib.* 4, *c.* 59.), lorsqu'il dit, que le goût des Romains pour les monumens de l'art étoit bien foible en comparaison de celui des Grecs, qui étoit, au contraire, très-vif, *nimio opere. C. F.* Virgile sait cependant tirer de ce mépris même des Romains pour l'art, la plus belle louange qui jamais leur ait été donnée : c'est dans l'endroit où Anchise prédit l'avenir à son fils Enée dans les Champs-Elisées :

Excudent alii spirantia mollius æra,
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus,
Orabunt causas melius, cœlique meatus
Describent radio, et surgentia sidera dicent.
Tu regere imperio populos, Romane, memento
(Hæ tibi erunt artes), pacisque imponere morem
Parcere subjectis et debellare superbos.

AENEID. *lib. VI, v.* 848. *E. M.*

romain dans l'art. Ce qu'il y a de certain cependant, c'est que dans le tems même où les artistes romains pouvoient voir et imiter les ouvrages des Grecs, ils étoient bien loin de pouvoir les atteindre. Pline lui-même atteste ce fait : il nous apprend que deux têtes colossales placées au Capitole, attiroient les regards des spectateurs ; que l'une étoit faite par le célèbre Charès, élève de Lysippe, et l'autre par Décius, statuaire romain ; mais que celle du dernier perdoit tellement à la comparaison, qu'elle paroissoit à peine l'ouvrage d'un artiste médiocre (1).

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 18.





CHAPITRE II.

Histoire de l'art chez les Romains.

§. 1. Pour ne rien omettre de ce qui concerne les Romains, j'indiquerai, dans ce second chapitre, l'état de l'art à Rome, du tems des rois et de la république. Il est vraisemblable que sous les rois de Rome, il y eut peu ou point de Romains qui s'appliquassent au dessin, et sur-tout à la sculpture; parce que, selon les lois de Numa, il étoit défendu de représenter la Divinité sous une forme humaine, ainsi que Plutarque nous l'apprend (1). De sorte que cent soixante ans après le règne de ce roi, ou, selon Varron (2), pendant les cent soixante et dix premières années de Rome, on ne vit ni statues ni simulacres des dieux dans les

(1) *Numa*, *p.* 118, *l.* 26.

(2) Ap. S. August. *De Civit. Dei*, *l. iv. cap.* 31.

Clément d'Alexandr. *Strom. lib. j*, *c.* 15, *oper. tom. I*, *pag.* 359, et chez Eusèbe, *De præp. evangel. lib. viij cap.* 6. *C. F.*

temples des Romains. Je dis dans les temples; ce qui signifie qu'il n'y eut aucune figure de divinités à qui l'on rendit un culte religieux; car il y avoit à Rome des statues des dieux, dont nous allons parler. Il paroît seulement que ces figures n'étoient point placées dans les temples comme un objet de culte.

§. 2. On se servoit pour les autres monumens publics d'artistes étrusques, qui dans les premiers tems étoient à Rome ce qu'y furent par la suite les artistes grecs. C'étoient sans doute des artistes étrusques qui exécutèrent la statue de Romulus, dont il a été fait mention liv. j, ch. 2, §. 16. Nous ignorons si la louve de bronze du Capitole, qui allaite Romulus et Rémus, est celle dont Denis d'Halicarnasse parle comme d'un ouvrage de la plus haute antiquité (1), ou celle qui, suivant Cicéron, fut endommagée par la foudre (2). Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on voit une fente considérable sur la cuisse de cet animal; et c'est là peut-être le dommage que lui a fait le tonnerre.

§. 3. Tarquin l'ancien, selon Pline (3), ou, selon d'autres, Tarquin le superbe (4), fit venir un artiste de Fregella au pays des Volsques, ou, suivant Plutarque, des artistes étrusques de Veies, pour exécuter en terre cuite le Jupiter Olympien, de même que le quadrige qui fut placé sur le faîte du temple. D'autres prétendent que ce monument fut travaillé à Veies même (5). Caïa Cécilia, femme de Tarquin l'ancien, fit mettre sa propre statue de bronze dans le temple du dieu Sango (6). Du tems de la république, pendant les troubles des Gracques, les statues des rois de Rome se voyoient encore à l'entrée du Capitole (7).

(1) *Ant. Rom. l. j, p.* 64, *l.* 19.

(2) *De Divinat. l. ij, c.* 20. Voyez liv. iij, ch. 2, §. 34.

(3) Plin. *l. xxxv, c.* 45. Voyez liv. iij, ch. 3, §. 6.

(4) Plutarch. *Popl. p.* 188, *l.* 2.

(5) C'est là précisément ce que dit Plutarque à l'endroit cité. *C. F.*

(6) Scalig. *Conject in Varron. p.* 171. Verrius, chez Festus, au mot *Prœbia*, dont Scaliger rapporte ici les paroles, ne dit pas de quelle matière étoit faite la statue que Caïa Cécilia se fit ériger dans ce temple du dieu Sango. *C. F.*

(7) Appian. *De Bell. civ. l. j, p.* 168, *l.* 17.

§. 4. La simplicité des mœurs des premiers tems de la république, ne fournissoit pas de fréquentes occasions à l'art de s'exercer dans un état fondé et soutenu par les armes. Un article du traité entre les Romains et Porsenna après l'expulsion des rois, portoit que le fer ne seroit employé qu'à la fabrique des instrumens d'agriculture (1); circonstance suffisante pour nous faire juger que la sculpture n'étoit guère pratiquée à Rome, puisqu'une pareille défense privoit cet art des outils nécessaires. Le plus grand honneur qu'on pouvoit rendre alors à un citoyen, c'étoit de lui élever une colonne (2); et lorsqu'on commença à récompenser le mérite par des statues, la hauteur en fut fixée à trois pieds (3); mesure bien bornée pour le talent. Telle est donc la grandeur qu'il faut supposer à la statue de bronze d'Horatius Coclès (4), érigée dans le temple de Vulcain; à la statue équestre de Clélie, aussi de bronze (5), qui existoit encore du tems de Sénèque (6), et à une infinité d'autres, faites dans les premiers

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 14, *sect.* 39.

(2) Idem, *ibid. c.* 5, *sect.* 11.

(3) Idem, *ibid. c.* 6, *sect.* 11.

(4) Plutarch. *Popli. p.* 192, *l.* 20. Cette statue fut érigée à Coclès dans le lieu où se tenoient les comices, et elle fut transportée ensuite dans le champ de Vulcain. Aulugelle, *Nuits att. liv. iv, ch.* 5; et Tite Live, *liv. ij, c.* 5, *n.* 10, disent de même qu'elle fut élevée dans les comices; et Pline, *liv. xxxiv, ch.* 5, *sect.* 11, en parle sans indiquer précisément le lieu où elle étoit placée. Le père Hardouin, sur ce passage (*note* 10, *p.* 643.), prouve qu'il n'a pas bien lu Aulugelle, lorsqu'il dit que la statue dont parle Plutarque, étoit différente de celle qui avoit été érigée dans les comices. *C.F.*

(5) Plin. *lib. xxxiv, cap.* 6, *sect.* 13. Tite-Live, *lib. ij, cap.* 8, *n.* 13.

(6) *Consolat. ad Marciam.* Et de Pline, qui écrivoit du tems de Vespasien. Sénèque parle si clairement, à l'endroit cité, de l'existence de cette statue de ses jours, qu'il ne laisse aucun doute à cet égard. *Equestri insidens statuæ, in sacra via, celeberrimo loco, Clælia exprobrat juvenibus nostris pulvinum ascendentibus, in ea illos urbe sic ingredi, in qua etiam fœminas equo donavimus.* Pline n'en parle pas avec moins de précision, *Clæliæ statua est equestris;* or, l'un et l'autre de ces auteurs écrivoient à Rome, et parloient d'une statue qui étoit dans un endroit public, dans un des endroits les plus fréquentés de la ville. Ajoutez au témoignage de ces auteurs celui de Plutarque, *à l'endroit cité pag.* 107, *D.* Denys d'Halycarnasse, qui écrivoit sous Auguste, et qui avoit vécu long-tems à Rome, dit, au contraire, *liv. v, c.* 35, *p.* 291, que quelques re-

tems

tems de Rome. L'airain étoit aussi la matière dont on faisoit d'autres monumens publics. L'on grava sur des colonnes de bronze les nouvelles ordonnances, telle que celle qui permettroit au peuple de bâtir sur le mont Aventin (1), au commencement du quatrième siècle de la fondation de Rome. Bientôt après on éleva des colonnes auxquelles on appendit les tables des nouvelles loîs données par les décemvirs (2).

§. 5. On peut supposer que la plupart des statues des dieux, dans les premiers tems de la république, furent conformes à l'étendue et à la nature des temples, qui n'étoient rien moins que magnifiques, si l'on en juge par celui de la Fortune, qui fut achevé dans un an (3); c'est ce qui se trouve confirmé par des descriptions (4), ainsi que par quelques temples conservés, et par les ruinés de quelques autres.

§. 6. Il y a toute apparence que ces statues furent exécutées par des artistes étrusques : du moins Pline l'assure de l'Apollon colossal en bronze qui fut placé ensuite dans la bibliothèque du temple d'Auguste (5). Ce fut l'an 461 de Rome, ou dans la cent

cherches qu'il avoit faites, il lui avoit été impossible de trouver cette statue, et qu'il croyoit qu'elle avoit péri dans un incendie qui avoit consummé un jour les maisons voisines. *Nos non invenimus hanc adhuc extantem, et erectam : ferunt enim eam incendio circa proximas ædes exorto absumptam.* Je ne sais comment concilier d'une manière satisfaisante, une contradiction aussi manifeste. On pourroit croire que la statue fut restaurée du tems de Denys d'Halycarnasse; mais Pline et Plutarque font connoître qu'ils parlent de l'ancienne; peut-être pourroit-on dire qu'à l'occasion de cet incendie, la statue fut mise dans quelque lieu particulier, et que depuis Denys d'Halycarnasse elle fut de nouveau exposé en public. *C. F.*

(1) Dionys. Halycarnass. *Ant. Rom. l. x, p.* 628.

(2) Idem, *ibid. p.* 649, *l.* 35.

Tite-Live (*l. iij, c.* 28, *num.* 57) dit que ces lois étoient gravées sur des tables de bronze; et je croirois assez volontiers que c'est ainsi qu'il faut corriger un passage du jurisconsulte Pomponius, dans la *l. i* 2, §. 4, *ff. De orig. jur.*, où il dit que ces lois avoient été écrites sur des tables d'ivoire; quoiqu'en puisse dire Bynkershoek, pour soutenir la leçon ordinaire de cette loi *Prætermissæ*, *etc. Op. t. I, pag.* 286. *C. F.*

(3) Dionis. Halycarnass. *Ant. Rom. lib. viij, pag.* 505, *l.* 40.

(4) Nonn. *ap.* Scalig *Conject. in Varron. p.* 17.

(5) Plin. *l. xxxiv, c.* 18.

vingt et unième olympiade (1), que Spurius Carvilius, vainqueur des Samnites, fit jetter cette statue en fonte par un artiste étrusque, en employant pour cet effet les casques, les cuirasses et les cuissards des vaincus. On prétend qu'elle étoit si grande, qu'elle pouvoit être vue de la montagne d'Albano, aujourd'hui Monte-Cavo (2). Spurius Cassius, consul l'an de Rome 252 (3), fit faire la première statue de Cérès en bronze (4). L'an 417 on érigea dans le *Forum* les premières statues équestres aux consuls L. Furius Camillus et C. Mœnius, vainqueurs des Latins; chose nouvelle alors et extraordinaire (5). Mais l'histoire ne dit point quelle en fut la matière (6). Les Romains se servirent également de peintres étrusques : ce furent ces derniers qui ornèrent de leurs ouvrages un temple de Cérès. Pline nous apprend qu'à la reconstruction de ce temple, on enleva ces peintures avec une partie de la muraille et qu'on les transporta ailleurs (7).

§. 7. On commença fort tard à faire des monumens de marbre à Rome : ce qui est prouvé par l'inscription si connue (8) de L. Scipion Barbatus (9), un des plus illustres personnages de

(1) Spurius Carvilius fut consul, et triompha l'an de Rome 459. Tite-Live, *liv. x, chap. dernier. C. F.*

(2) C'étoit la statue de Jupiter Olympien au Capitole, jettée en fonte par ordre de Spurius Carvilius, comme le dit Winkelmann; différente de la statue d'Apollon, haute de cinquante coudées, qu'Auguste avoit placée au même endroit. Pline, *loc. cit. C. F.*

(3) Spurius Cassius fut consul dans cette année 252; mais la statue fut faite par lui long-tems après qu'il eut été condamné à mort, l'an 269. Pline, *à l'endroit cit.* Tite-Live, *l. ij, c.* 22. *n.* 41. *C. F.*

(4) Plin. *lib. xxxiv, c.* 19.

(5) Tite-Live dit seulement que dans ce tems-là c'étoit une chose rare de voir ériger des statues; mais il ne dit pas que c'étoit une chose nouvelle. Et en effet, avant ces statues-ci on avoit déja érigées celles dont il est parlé dans le §. 4; et Pline atteste cela également, *l. xxxiv, c.* 7, *sect.* 13. *C. F.*

(6) Ces statues auront été de bronze, comme l'étoient toutes les statues équestres. *C. F.*

(7) Plin. *l. xxxv, c.* 45.

Winkelmann n'a pas pensé ici, à ce qu'il avoit dit liv. iv, ch. 8, §. 29, et à ce qui se trouve ci-après §. 9; ce que Pline dit véritablement, savoir, que le temple de Cérès, avoit été peint par les deux artistes grecs, Damophile et Gorgasus. *C. F.*

(8) Sirmond. *Explic. hujus Inscr.* Conf. Fabret. *Inscr. p.* 461.

(9) Il parle de Cneus Scipion. Celui dont

son siècle. Elle est gravée sur l'espèce de pierre la plus commune, nommée *peperin* (1). L'inscription de la colonne rostrale de C. Duillius, du même tems, n'aura été gravée que sur une pierre semblable, et non pas sur du marbre, comme on voudroit le prouver par un passage de Silius Italicus (2). D'ailleurs, les restes de l'inscription actuelle (3) sont manifestement des tems postérieurs.

§. 8. Jusqu'à l'an 454 de la fondation de Rome, c'est-à-dire, jusqu'à la cent vingtième olympiade, les statues étoient représentées avec une longue chevelure et de longues barbes, comme les portoient alors les Romains (4); car ce ne fut que cette année qu'il vint des barbiers de Sicile à Rome (5). Tite-Live rapporte (6), que le consul M. Livius, s'étant éloigné de la ville pour quelque sujet de mécontentement, et s'étant laissé croître la barbe, ne reparut à Rome, à la sollicitation du sénat, qu'après s'être fait raser. Scipion l'Africain l'ancien portoit de longs cheveux à sa première entrevue avec le roi Massinissa (7).

De l'art jusqu'à la cent vingtième olympiade.

§. 9. Pendant la seconde guerre Punique, la peinture fut cultivée chez les Romains, même par les patriciens. L'histoire nous apprend que Q. Fabius, qui fut envoyé pour consulter l'oracle de Delphes, après la malheureuse bataille de Cannes, reçut le surnom de *Pictor*, de l'art qu'il exerçoit (8), et qu'il le transmit

il est question dans cette inscription, est Lucius Scipion, fils de Scipion Barbatus, un véritablement grand homme, comme le dit la même inscription. *C. F.*

(1) Voyez tom. I, pag. 38, note 1, et ci-après liv. vj, ch. 5, §. 9.

(2) Ryck. *De Capit. c.* 33, *p.* 124.

Il fait seulement mention de la colonne rostrale, dont parle aussi Silius Italicus, *De bello pun. l. vj, v.* 664. *C. F.*

(3) Au palais des conservateurs au Capitole, au pied de l'escalier. *C. F.*

(4) Varro, *De re rust. lib. ij, c.* 11, *p.* 54. Cic. *Orat pro M. Cœlio, c.* 14.

(5) Plutarch. *Camil. p.* 254, *l.* 24.

(6) Tite-Live, *liv. xxvij, ch.* 34.

(7) Idem, *liv. xxviij, c.* 35.

Cet usage ancien étoit si connu à Rome, même dans les tems postérieurs, qu'Ovide (*Fast. lib. ij, v.* 30), pour indiquer les hommes de ces premiers tems, les appelle *intonsi* (comme les appellent tous les auteurs); et Juvenal (*Sat. v, vers.* 30) se sert, comme de termes synonimes, de *chevelu* et d'*antique*. *E. M.*

(8) Tite-Live, *liv. xxij, ch.* 7.

à plusieurs personnages de la famille des Fabius, comme nous le voyons par quelques médailles. Deux ans après la bataille de Cannes, Tibérius Gracchus, ayant remporté une victoire sur les Carthaginois, commandés par Hannon, près de Luceria, fit peindre dans le temple de la Liberté, à Rome, les rejouissances de son armée dans la ville de Bénévent. Tite Live (1) nous apprend que les troupes furent traitées en pleine rue par les Béné-ventins. Comme la plupart étoient des esclaves armés auxquels Gracchus, avec l'agrément du Sénat, avoit promis la liberté avant le combat, ces soldats prirent leur repas la tête couverte, et le front ceint d'une bande de laine blanche, en signe de leur affranchissement. Mais parmi ces soldats il s'en trouvoit plusieurs qui n'avoient pas bien fait leur devoir, et ceux-là furent condamnés à prendre leurs repas debout tant que la guerre dureroit. Ainsi dans ce tableau on voyoit des soldats à table, d'autres debout, et des bourgeois qui les servoient. Le célèbre Pacuvius, neveu d'Ennius, étoit également peintre et poëte (2). Pline rapporte, d'après Varron, qu'à la reconstruction du temple de Cérès, à Rome, Damophile et Gorgasus, modeleurs et peintres grecs, l'ornèrent de leurs ouvrages, après qu'on en eut enlevé et transporté ailleurs les anciennes peintures, exécutées jadis par des artistes étrusques, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Voici l'expression de Pline : *Ante hanc ædem Tuscanica omnia in ædibus fuisse* (3); ce que j'entends de tableaux étrusques; et il me semble que le père Hardouin n'a point du tout saisi le sens de Pline, lorsqu'il croit qu'avant la reconstruction de ce temple toutes les figures en étoient de bronze (4).

(1) Tite-Live, *liv. xxiv*, *ch.* 16, *n.* 16.

(2) Voyez ci-dessus pag. 157, note 1. *C. F.*

(3) Plin. *liv. xxxv*, *ch.* 45.

(4) La méprise du père Hardouin est palpable; car Pline dit (*liv. xxxiv*, *ch.* 7, *sect.* 16), qu'avant la conquête de l'Asie dont Winkelmann parle ci-après §. 15, toutes les statues dans les temples étoient de bois ou de terre cuite. Notre auteur se trompe donc, lorsqu'il croit que Pline ne parle que de tableaux étrusques. Il faut entendre ce qu'il dit aussi bien des statues que des peintures; puisque Pline

De l'art pendant la seconde guerre Punique.

§. 10. Dans la seconde guerre Punique les Romains déployèrent toutes leurs forces et opposèrent une fermeté qui triompha des obstacles. Malgré la défaite totale de plusieurs armées et la diminution sensible des citoyens, réduits au nombre de cent trente-sept mille (1), l'on vit ce peuple vers la fin de la guerre paroître en campagne avec vingt-trois légions (2). Rome, dans cette guerre, ainsi qu'Athènes dans celle des Perses, prit une autre forme. Les Romains, ayant fait connoissance et alliance avec les Grecs, sentirent naître en eux du goût pour les arts. Les premiers ouvrages grecs furent apportés à Rome par Claudius Marcellus, après la prise de Syracuse. Il employa les statues et les ouvrages de l'art enlevés à cette ville à la décoration du Capitole et à l'ornement d'un temple qu'il consacra près de la porte Capène (3). La ville de Capoue, réduite par les Romains, éprouva le même sort. Q. Fulvius Flaccus, l'ayant dépouillée de ses ornemens, envoya toutes les statues à Rome (4).

§. 11. Malgré la quantité immense d'ouvrages de l'art enlevés aux vaincus, on ne laissa pas à Rome de faire de nouvelles statues de divinités. Ce fut vers ce tems-là que les tribuns du peuple employèrent le produit des amendes pour faire placer des statues de bronze dans le temple de Cérès (5). Pendant la dix septième et dernière année de cette guerre, les édiles se servirent encore des amendes pour faire ériger dans le Capitole trois autres sta-

dans ce *liv. xxxv, c.* 12, *sect.* 45, assure que Damophile et Gorgasus non-seulement avoient orné de peintures le temple de Cérès, mais qu'ils y avoient aussi fait des statues de terre cuite. Ajoutez à cela l'autorité de Varron, qui nous apprend que dans ces tems-là les artistes toscans travailloient en toutes sortes de choses, *tuscanica omnia.* Il est clair, qu'en disant *en toutes sortes de choses*, il ne se restreint pas à la peinture; les tableaux n'étant pas les seuls ouvrages de ces deux peintres; puisque cet auteur dit expressément, dans l'autre endroit cité, que les statues en bois et en terre cuite avoient été faites par les artistes toscans. *C. F.*

(1) Liv. *l. xxvij, c.* 36.

(2) Idem. *l. xxvj, c.* 1.

(3) Idem. *lib. xxv, c.* 40. Plutarch. *Marcel. p.* 304.

(4) Idem, *l. xxvj, c.* 34.

(5) Idem, *l. xxvij, c.* 6.

tues (1). Du même produit on fit peu de tems après trois nouvelles statues de bronze en l'honneur de Cérès, de *Liber Pater* et de *Libera* (2). L. Stertinius employa aussi le butin fait en Espagne pour faire élever sur le marché aux bœufs deux arcs de triomphe qui furent décorés de statues dorées (3). Tite-Live observe que les édifices publics nommés basiliques, n'existoient pas encore à Rome à cette époque (4).

§. 12. Dans les processions publiques on portoit encore des statues de bois, comme il arriva quatre ans après la prise de Syracuse (5), et la douzième année de cette guerre. La foudre étant tombée dans le temple de *Juno Regina*, sur le mont Palatin, il fut ordonné, pour détourner tout présage sinistre, de porter en procession deux statues de cette déesse, faites de bois de cyprès, et tirées de son temple : ces statues étoient accompagnées de vingt-sept vierges, vêtues de robes longues, et qui chantoient un hymne en l'honneur de la déesse.

§. 13. Lorsque Scipion l'Africain l'ancien eut chassé les Carthaginois de toute l'Espagne, et qu'il fut sur le point d'aller les attaquer en Afrique même, les Romains envoyèrent à l'oracle de Delphes des figures de leurs dieux, faites de mille livres d'argent pesant enlevé aux vaincus, et en même-tems une couronne d'or du poids de deux cents livres (6).

§. 14. L. Quinctius, ayant terminé la guerre entre les Romains et Philippe, roi de Macédoine, père du dernier roi Persée, fit transporter de la Grèce à Rome une grande quantité de statues de bronze et de marbre, et une infinité de vases artistement travaillés; toutes ces richesses furent exposées à la vue du peuple pendant le triomphe du général (7), qui dura trois jours, et qui date de la cent quarante-cinquième olympiade (8). Parmi ces

(1) Liv. *l. xxx*, *c.* 39.
(2) Idem, *l. xxxiij*, *c.* 24.
(3) Idem, *ibid. c.* 27.
(4) Idem, *l. xxvj*, *c.* 27.
(5) Liv. *l. xxvij*, *c.* 37.
(6) Idem, *l. xxviij*, *c.* 45.
(7) Idem, *l. xxxiv*, *c.* 52.
(8) L'an 558 de Rome.

trésors il y avoit dix boucliers d'argent et un d'or, indépendamment de cent quatorze couronnes de ce dernier métal, données en présent par les villes grecques. Peu de tems après, c'est-à-dire, un an avant la guerre que les Romains firent à Antiochus le grand, roi de Syrie, on érigea sur le faite du temple de Jupiter Capitolin, un quadrige doré, avec douze boucliers également dorés (1). Scipion l'Africain, s'étant offert de servir contre Antiochus en qualité de lieutenant de son frère, fit construire, avant son départ pour l'Asie, un arc de triomphe sur la montée du Capitole, et l'orna de sept statues dorées et de deux chevaux; devant l'arc il plaça deux grands bassins de marbre (2).

§. 15. Jusqu'à la cent quarante-sixième olympiade, et jusqu'à l'époque de la victoire remportée sur Antiochus par Lucius Scipion, frère de l'Africain l'aîné, les statues des divinités, placées dans les temples de Rome, étoient pour la plupart de bois ou d'argile (3); et il y avoit alors très-peu de bâtimens publics dans cette ville, qui eussent quelque apparence de somptuosité (4). Mais cette victoire, qui rendit les Romains maîtres de l'Asie jusqu'au mont Taurus, et qui remplit Rome d'un butin immense, releva aussi la magnificence de cette capitale, et y introduisit le luxe et la mollesse asiatiques (5). Ce fut vers ce même tems que les Romains adoptèrent les bacchanales des Grecs (6). Parmi les richesses qui relevèrent la pompe du triomphe de L. Scipion, il y eut mille quatre cents vingt quatre livres pésant de vases d'argent ciselés, et mille vingt-quatre livres de vases d'or, travaillés de la même façon (7).

De l'art après la guerre contre le roi Antiochus.

§. 16. Les Romains, après avoir introduit et adopté les dieux de la Grèce, sous des noms grecs (8), en firent des objets de

(1) Liv. *l. xxxv*, *c.* 41.
(2) Idem, *l. xxxvij*, *c.* 3.
(3) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 11.
(4) Liv. *l. xl*, *c.* 5.
(5) Idem, *l. xxxix*, *c.* 6.
(6) Idem, *ibid. c.* 89. Il dit que ce fut un homme grec, de la lie du peuple, qui introduisit les bacchanales en Etrurie, d'où elles passèrent ensuite à Rome. *C. F.*
(7) Liv. *l. xxxvij*, *c.* 59.
(8) Cic. *Orat. pro Corn. Balbo. c.* 24.

leur culte, et leur donnèrent des prêtres de cette même nation. Cette nouveauté fournit l'occasion de faire faire les statues des dieux dans la Grèce, et d'en faire exécuter à Rome par des maîtres grecs. Les bas-reliefs en terre cuite, conservés dans les anciens temples, devinrent des objets de plaisanterie, ainsi que nous l'apprend un discours de Caton le censeur (1). Ce fut vers ce tems que L. Quintius, qui triompha de Philippe, roi de Macédoine, reçut les honneurs d'une statue à Rome avec une inscription grecque (2); ce qui feroit croire que l'ouvrage étoit d'un artiste grec. L'inscription mise sur la base d'une statue, qu'Auguste fit ériger à César, fait conjecturer la même chose.

De l'art après la conquête de la Macédoine.

§. 17. A peine la paix fut-elle conclue avec Antiochus, que les Etoliens, alliés de ce roi, reprirent les armes contre les Macédoniens. Les Romains, amis alors de ces derniers, prirent part à cette guerre, et assiégèrent Ambracie, qui fut obligée de se rendre après une opiniâtre défense. Cette ville, jadis la résidence du roi Pyrrhus, étoit remplie de statues de bronze et de marbre, de tableaux et d'autres ouvrages de l'art, qu'elle fut obligée de livrer aux vainqueurs. Tout fut transporté à Rome, de façon que les Ambraciotes se plaignirent au sénat qu'il ne leur restoit pas un seul simulacre de divinité qu'ils pussent révérer (3). M. Fulvius, vainqueur des Etoliens, fit paroître dans le triomphe qui lui fut accordé deux cents quatre-vingt-cinq statues de bronze, et deux cents trente statues de marbre (4). L'on fit venir des artistes grecs à Rome, pour l'ordonnance des jeux que ce consul donna au peuple. Ce fut alors qu'on vit paroître pour la première fois des lutteurs, selon l'usage des Grecs (5). Ce même M. Fulvius, étant censeur avec M. Emilius, l'an 573 de Rome, commença à décorer la ville de bâtimens publics, où régnoit la magnificence (6). Il faut que le marbre n'ait pas été

(1) Liv. *l. xxxiv, c. 4.*
(2) Rycq. *De Capitol. c. 26, p.* 105.
(3) Liv. *l. xxxviij, c. 9 et 43.*
(4) Liv. *l. xxxix, c. 5.*
(5) Idem, *ibid. c. 22.*
(6) Idem, *l. xl, c. 51, 52.*

connu

commun à Rome dans le tems qu'elle n'étoit pas maîtresse tranquille de la Ligurie, où étoit Luna, présentement Carrare, qui fournissoit alors, comme aujourd'hui, un beau marbre blanc (1).

(1) Ce n'est que peu de tems avant Pline que les carrières de marbre de luna ont été découvertes, comme nous l'avons dit liv. iij, ch. 3, §. 49. et note 2; d'où il suit qu'on n'en a fait aucun usage du tems de la république. *E. M.* (J'ai fait voir le contraire à l'endroit cité. *C. F.*). Il est cependant vrai, que depuis que les Romains se servirent de ce marbre, à cause du voisinage des carrières et la facilité du transport, ils en firent beaucoup usage, et que les ouvrages les plus grands et les plus magnifiques étoient faits de ce marbre, ainsi que l'assure Strabon, *Geogr. l. v, p.* 340. Avant que le marbre de Luna, de même que plusieurs d'autres marbres étrangers furent apportés à Rome, et même dans la suite, les Romains employoient pour les ouvrages les plus communs d'autres marbres ou pierres que leur fournissoient les cantons limitrophes, tels que ceux de Gabies, d'Albe et de Tibur. Le premier de ces marbres se nommoit ainsi des Gabiens, peuple voisin de Preneste, aujourd'hui Palestrine, où en étoit la carrière, *Stab. loc. cit. p.* 364; et comme il résistoit à l'action du feu, on continua à l'employer jusqu'au tems de Tacite (*Ann. liv. v, c.* 43.), pour élever les bâtimens jusques à une certaine hauteur, sans se servir de poutres. Ils faisoient le même usage de la pierre d'Albe, ainsi dite de l'endroit où elle se trouvoit. L'une et l'autre de ces pierres étoient vraisemblablement des productions volcaniques. Suetone, dans la *Vie d'Auguste, c.* 72, parle de fûts de colonnes faits avec cette pierre; et Vitruve (*De Archit. l. ij, c.* 7.), dit qu'elle se laissoit travailler très-aisément. Elle ne se gâtoit pas à l'abri, mais quand elle étoit exposée en plein air, elle se calçinoit et se décomposoit. Enfin, la pierre de Tibur venoit du voisinage de Tivoli. Strabon, à l'endroit cité, p. 364, donne une idée plus exacte encore de cette pierre, ainsi que de celle de Gabies, et d'une autre pierre rougeâtre. Après avoir décrit la fameuse cataracte de l'Anio ou du Teveron, il ajoute: « Ensuite ce fleuve » arrose les lieux où se taillent la pierre » tiburtine et la gabienne, de même » que celle qu'on appelle pierre rouge; » et comme il est facile de les transporter » par bâteau de la carrière à Rome, on » en fait dans cette ville un grand usage » pour les bâtimens ». Cette navigation sur l'Anio ayant été, avec le tems, interrompue, le transport de Tivoli à Rome s'est fait par terre. Les tentatives qu'Augustin Steuco de Gubbio (*Orat. ad Paul III, de rest. navig. Tyb. p.* 221) dit avoir été faites par Paul III, pour rétablir cette navigation, n'ont point répondues à l'attente que ce pontife s'en étoit formée. « Si, dit Vitruve (*à l'endroit cité*), cette espèce de marbre résiste au poids dont on le charge et aux injures du tems, elle ne résiste pas de même à l'action du feu, qui la fait crévasser et la détruit facilement ». Comme la pierre de Tivoli se calcine aisément, on s'en sert à Rome et dans les environs pour en faire du plâtre. *E. M.*

Ce qui vient à l'appui de cette conjecture, c'est que le censeur Fulvius fit transporter à Rome les tuiles de marbre (1) dont étoit couvert le célèbre temple du Junon Lacinia, près de Crotone, dans la grande Grèce, pour faire le toit d'un temple qu'il avoit fait vœu de bâtir (2). Son collègue, le censeur M. Emile, fit paver de marbre un marché; et, ce qui doit paroître étrange, il le fit palissader tout à l'entour (3).

§. 18. L'immense quantité de rares figures et de belles statues dont Rome se trouvoit alors remplie, le nombre considérable d'artistes qui y avoient été appellés ou amenés captifs, fit naître enfin chez les Romains l'amour pour les arts. L'on vit alors les patriciens empressés à faire instruire leurs enfans dans le dessin, ainsi que Plutarque nous l'apprend de l'illustre Paul-Emile, qui donna à ses enfans des peintres et des sculpteurs pour les instruire dans ces deux arts (4).

§. 19. L'an de Rome 564, Scipion l'Africain l'ancien fit placer la statue d'Hercule dans le temple de ce demi-dieu (5), et deux biges dorés sur le Capitole. L'édile Q. Fulvius Flaccus, fit ériger au même lieu deux statues dorées. Le fils de Glabrion, qui avoit battu le roi Antiochus, près les Thermopyles, fit élever à son père une statue dorée. Tite-Live dit que ce fut la première statue

(1) Liv. *l. xlij*, *c.* 3.

(2) Cela eut lieu l'an 579, dans le tems que Quintus Fulvius Flaccus étoit censeur, comme le dit très-bien Winkelmann, *liv. vj*, *ch.* 5, §. 6. Le motif que Tite-Live, *loc. cit.*, donne de cet attentat, est que le censeur, voulant bâtir à Rome un temple qui surpassât tous les autres par la grandeur et par la magnificence, crut qu'il en augmenteroit la beauté en le couvrant de tuiles de marbre, ce qui n'avoit sans doute pas été vu encore dans cette ville; et comme il trouva de ces tuiles sur le temple de Junon en Grèce, il s'imagina sans doute que rien ne devoit l'empêcher de les prendre pour satisfaire son caprice. Mais je ne crois pas qu'on puisse tirer de-là la conséquence que notre auteur en tire. *C. F.*

(3) Liv. *l. xlj, c.* 32.

Le censeur, collègue de Q. Fulvius Flaccus pour l'année 578, étoit A. Posthumius Albinus, et ils firent faire ce travail de concert. M. Emile Lepide étoit grand-prêtre. Voyez Tite-Live *l. c. C. F.*

(4) Plutarch. *Paul. AEmil. pag.* 470, *l.* 15.

(5) Liv. *l. xxxviij*, *c.* 35.

de cette sorte que l'on vit en Italie (1); mais il ne parle sans doute que des statues des grands hommes (2). Dans la dernière guerre de Macédoine, les députés de la ville de Chalcis (3) se plaignirent de ce que le préteur C. Lucretius, auquel ils s'étoient rendus, avoit fait piller tous leurs temples, et transporter à Antium toutes leurs statues et tous leurs autres trésors (4). Après la défaite de Persée, Paul-Emile se rendit à Delphes, où l'on travailloit à la base destinée pour la statue de ce roi, et que le vainqueur réserva pour la sienne (5).

§. 20. Tel est le tableau de l'art chez les Romains du tems de la république. Quant à l'histoire de l'art depuis cette époque jusqu'à la perte de la liberté romaine, c'est dans la troisième partie qu'il faut la chercher; car, parvenue à ce terme, elle se trouve beaucoup mêlée avec l'histoire de la Grèce. Au reste, les mémoires que je donne ont cet avantage que si quelqu'un vouloit traiter cette matière plus à fond, il pourroit s'épargner une partie de la peine : les recherches que j'ai faites, en confrontant les auteurs, en établissant un ordre chronologique, pourront lui servir de guides. Conclusion de la seconde partie.

§. 21. Pour revenir à l'art chez les Grecs, qui est notre principal objet, nous devons témoigner notre reconnoissance aux Romains pour tous les monumens que nous possédons; car dans la Grèce même on a fait peu de découvertes; parce que les possesseurs de ces contrées ne recherchent ni n'estiment ces sortes de trésors. De même qu'Athènes, au rapport de Cicéron, répandit l'éloquence dans tous les pays, et l'exporta, pour ainsi dire, avec les marchandises de l'Attique, dans tous les ports et sur

(1) Liv. *l. xl*, *c.* 34.

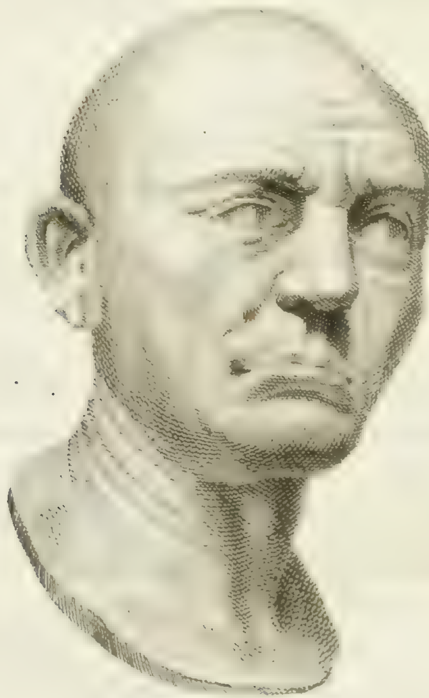
(2) Tite-Live dit, la première statue dorée qu'on eut vue en Italie. *C. F.*

(3) Liv. *l. xliij*, *c.* 9.

(4) Ce fut vers ce tems-là que le nombre des statues augmenta à Rome, au point que Cassiodore (*Variar. lib. vij*, *form.* 15.) dit, que dans cette ville il y avoit deux nations également nombreuses : celle des statues et celle des êtres vivans. *E. M.*

(5) Liv. *lib. xlv*, *c.* 27. Plutarch. *P. Emil. p.* 492, *l.* 14.

toutes les côtes, de même l'on peut dire que Rome, après avoir renouvellé l'art qui florissoit chez les Grecs, et en avoir tiré les monumens de la cendre des villes, a communiqué ses découvertes et ses trésors aux nations les plus lointaines de l'Europe. C'est par-là que Rome moderne, ainsi que Rome ancienne, est devenue la législatrice et l'institutrice du monde: du sein de ses richesses, elle offrira, aux regards surpris de nos neveux, des ouvrages admirés jadis à Athènes, à Corinthe et à Sicyone. — Mais je me rappelle le précepte de Pythagore : il m'apprend qu'il faut sceller le discours par le silence.





LIVRE SIXIÈME.

DES RÉVOLUTIONS DE L'ART.

CHAPITRE PREMIER.

De l'art considéré relativement aux évènemens et aux différentes circonstances des tems.

§. 1. LA troisième partie de cet ouvrage renferme, à proprement parler, l'histoire de l'art dans le sens le plus strict. Elle traite des révolutions qu'il a éprouvées chez les Grecs, relativement aux différentes circonstances des tems qui ont eu la plus grande influence sur les arts d'imitation. Les sciences, et même la sagesse, dépendent des circonstances et des évènemens; à plus forte raison l'art doit-il en dépendre, l'art qui n'est alimenté que par le luxe, et souvent par la vanité. Il étoit donc nécessaire

Introduction

d'indiquer les circonstances dans lesquelles se sont trouvés les Grecs à de certaines époques ; c'est ce que nous allons faire d'une manière succincte, et conformément à notre plan ; il résultera de cette histoire, que la liberté seule a élevé l'art à sa perfection (1).

§. 2. Comme je me suis proposé de donner l'*Histoire de l'art*, et non celle des artistes, j'ai cru pouvoir me dispenser d'insérer ici les vies de ces derniers, d'autant plus qu'elles ont déja été écrites par d'autres; mais j'ai eu soin de citer leurs principaux ouvrages, et d'en décrire quelques-uns d'après l'essence de l'art. Par la même raison je me suis dispensé de nommer tous les artistes dont Pline et d'autres écrivains font mention ; sur-tout lorsque je n'en pouvois citer que les noms et les ouvrages, sans qu'il en résultat aucune instruction. Quant aux artistes grecs des tems les plus reculés, j'en donne une notice exacte dans un ordre chronologique, soit parce qu'ils ont été passés sous silence par les écrivains modernes purement historiques, soit aussi parce que l'indication de leurs ouvrages dévoile en quelque sorte l'accroissement de l'art dans l'antiquité. C'est par cette notice, considérée comme les mémoires les plus anciens qui nous soient parvenus, que je commence cette partie.

Notice des artistes les plus célèbres

§. 3. En fixant l'origine de l'art à Dédale, on voit qu'elle remonte à la plus haute antiquité, et Pausanias nous apprend

(1) C'est un des principes favoris de Winkelmann, que la liberté a toujours eu une influence très-grande sur la perfection des arts; mais la raison et l'histoire s'accordent souvent à démontrer le contraire. M. Heyne, qui s'est attaché à examiner les époques des anciens artistes citées par Pline et par notre auteur, a relevé bien des erreurs à cet égard. Il fait voir que c'est d'après des principes totalement différens que partirent ceux qu'à certaines époques ils regardèrent comme des artistes célèbres; il réfute en particulier Winkelmann sur ces prétendus avantages que la liberté a procurés aux arts, et fait voir quelques-uns des anachronismes de notre auteur. *E. M.*

On trouve à la fin du premier volume (addition H) un extrait de cette *Dissertation* de M. Heyne, *sur les epoques de l'art chez les anciens, indiqués par Pline.* Voyez aussi les *Remarques critiques* de M. Heyne, *sur l'Histoire de l'art*, à la fin de ce volume. *J.*

que de son tems il existoit encore des figures en bois de la main de ce fameux artiste (1); il assure que les figures de Dédale, malgré la grossièreté du travail, avoient un aspect imposant et quelque chose de divin (2). A la même époque vivoit Smilis, fils d'Eu-

des premiers tems de l'art jusqu'à Phidias.

(1) Pausan. *l. ij*, *p.* 126, *l.* 6. Voyez liv. j, ch. 1, §. 11 et suiv.

(2) Winkelmann, qui s'est proposé de donner en cet endroit une indication des ouvrages des plus célèbres artistes grecs, parmi lesquels étoit Dédale l'Athénien, qu'il regarde comme le père de l'art du statuaire, en fait une énumération bien légère. Nous allons y suppléer, en quelque façon, en suivant brièvement ce que les anciens auteurs en ont dit. Du tems de Pausanias, *liv. ix*, *ch.* 40, *p.* 793, on avoit de la main de Dédale un Hercule à Thébes, un Trofonius à Lebedus, ainsi que plusieurs autres statues de bois en Crète, savoir, une statue de Britomarte, à Olonthe, et une Minerve à Gnosse. Les Déliens conservoient une petite statue de Vénus de bois, qui, vers les pieds se terminoit en une base quadrangulaire. Parmi les ouvrages de Dédale on compte aussi une statue consacrée par les habitans d'Argos à Junon, à Amphase, que Antiphème, dans le sac de cette ville, lorsqu'elle fut prise, transporta à Géla, en Sicile; mais qui n'existoit plus du tems de Pausanias, ainsi que l'on ne voyoit sans doute de même plus les autres deux Hercules de bois du même artiste, l'un desquels fut exposé à Corinthe, et l'autre sur les confins de l'Arcadie, Pausan. *lib. ij*, *c.* 4, *p.* 121; *l. viij*, *c.* 35, *p.* 670. Quoique cet auteur atteste que les Gnosses avoient possédé un chef-d'œuvre de Dédale, représentant une danse, que lui-même avoit donné à Ariane; ce morceau ne pouvoit cependant pas être l'original, tant parce que la danse des Gnosses étoit sculptée en marbre blanc, tandis que Dédale n'avoit fait que des figures en bois, que parce que dans la danse que Dédale avoit exécutée, toutes les figures se mouvoient d'elles-mêmes, ce qui étoit impossible dans l'ouvrage que possédoient les Gnosses. Sur d'autres figures qui se mouvoient artistement, et qui étoient jointes ensemble par Dédale, on peut consulter Callistrate *Statuæ n.* 8, *oper.* Philostr. *p.* 899. Platon *in Menone*, *oper. tom. II*, *p.* 97. *E.* Aristotel. *De republ. lib. j*, *c.* 4. Lucien, *in Philopseude* §. 19, *op. tom. III*, *p.* 48. Dion Chrysostome, *Orat.* 37, *p.* 457, *A*, et plusieurs autres auteurs. Il y en a qui prétendent que Dédale donnoit le mouvement à ses figures au moyen du vif-argent, d'autres disent qu'il le faisoit par des ressorts ou des rouages cachés. Cette invention industrieuse donna chez la postérité occasion à la fable, que Dédale avoit fait une statue qui remplissoit toutes les fonctions humaines. Voyez Diodore de Sicile, *l. iv*, §. 78, *p.* 321; de même que des premières voiles que Dédale avoit attachées au navire de son fils Icare, est venue la fable du jeune Icare, à qui son père auroit attaché des aîles pour passer la mer en volant. Non-seulement cet artiste fut le premier statuaire, mais il fut aussi le premier architecte. On trouve l'énumération de plusieurs de ses ouvrages d'ar-

clès (1), de l'île d'Egine; il fit deux statues de Junon, l'une pour Argos et l'autre pour Samos (2). Ce Smilis est probablement le Scelmis de Callimaque (3), qui nous apprend que c'étoit un des plus anciens artistes, qui eut fait une statue en bois de Junon (4). Endœus fut un des élèves de Dédale, et, à ce qu'on prétend, celui qui le suivit en Crète (5). Ensuite on vit fleurir les artistes de Rhodes, dont les statues exécutées en différens endroits de la Grèce, portoient toutes le surnom de *Telchiniques*, τελχίνιαι, parce que les anciens habitans de Rhodes s'appelloient Telchines (6). Mais la vraie époque des anciens artistes doit être fixée à Gitiadas, sculpteur lacédémonien, dont Sparte conser-

chitecture chez Diodore de Sicile, *loc. cit. p.* 322, parmi les anciens, et parmi les modernes chez F. Junius, *Catal. archit., etc. p.* 69 *et* 70, et chez l'abbé Gedoyn, *Hist. de Déd. Acad. des Inscrip. tom. ix, Mém. p.* 177. L'Italie se glorifie d'avoir eu un temple fait par Dédale à Capoue, Virg. *Æneid. l. vj, vers.* 19. Sil. Ital. *l. xij, vers.* 120. Auson. *Idyl. x, vers.* 301. Pline, *l. vij, c.* 56, *sect.* 57, et avec lui plusieurs autres écrivains, lui attribuent l'invention de beaucoup de machines utiles aux mécaniques, comme, par exemple, la scie (Senec. *Ep.* 90.), la hache, l'à-plomb, la tarrière, et enfin la colle de poisson. On attribue plus communément la scie à Talus, fils de la sœur de Dédale (Diod. sic. *loc. cit.* Ovid. *Metam. l. viij, v.* 244.), que quelques-uns ont nommé Perdix, auquel, par envie d'une aussi belle découverte, Dédale ôta la vie. Serv. *ad Virgil. Georg. l. j, vers.* 143. *E. M.* Tzetzes (*Chil. I, hist.* 19, *vers.* 493) l'appelle Attale. *C. F.*

(1) Pausan. *l. vij, p.* 531, *l.* 5.

Le père de Smilis est appellé Euclide, par Pausanias, *l. cit.*; et quelques écrivains prétendent qu'il étoit aussi statuaire; ils s'appuyent sur un passage de Clément d'Alexandrie (*Cohort. ad Gent. n.* 4, *oper. tom. I, p.* 41, *l.* 15) où on lit: σμίλη τῇ Ευκλείδου (*avec le ciseau d'Euclide*). Cependant le texte est ici corrompu, il faut y substituer Σμίλιδι τοῦ Ευκλείδου, de Smilis, savoir, le fils d'Euclide. Voyez Junius, *Catal. archit. mech. pict. pag.* 86. *C. F.*

(2) Athénagore, *Legat. pro Christ. p.* 292.

(3) *Fragm. num.* 105, *pag.* 358.

(4) Il y a apparence qu'il faut lire Smilis au lieu de Scelmis, ainsi qu'on peut le voir dans les remarques de Bentley, sur le passage dont il s'agit.

(5) Pausan. *lib. j, pag.* 62.

Athénagore, *dans l'endroit cité*, dit, que parmi les figures célèbres, il y avoit de cet Endoeus, Athénien, une Minerve assise, avec son nom, dans l'Acropole d'Athènes, qu'Athénagore appelle une *Athènes assise*. Une autre grande statue en bois de Minerve assise, se voyoit à Erythrée, que Pausanias dit avoir été un ouvrage de cet artiste, dont il se trouvoit aussi une statue de Diane à Ephèse. *C. F.*

(6) Diod. *Sic. l. v, p.* 326.

voit

voit plusieurs statues de bronze (1). Cet artiste vivoit avant la guerre des Lacédémoniens contre les Messéniens, guerre qui avoit commencé dans la neuvième olympiade, et qui coïncide avec la douzième année de la fondation de Rome. Quant à la manière de compter par olympiades, elle a commencé quatre cents sept ans après la guerre de Troye (2).

§. 4. Ce fut vers la dix-huitième olympiade que Bularque, fameux peintre, se distingua par son talent. Pline nous apprend qu'un de ses tableaux, représentant une bataille, fut payé au poids de l'or (3). Il faut bien qu'Aristocle de Cydonia en Crète

(1) Pausan. *l. iij*, 250 *et* 251.

(2) Euseb. *Præp. evang. l. x, p.* 291, *l.* 32.

Eusèbe dit que c'étoit là l'opinion de Tatien. Cet auteur (*ch. ix, pag.* 484), pense avec plus de raison, en suivant la chronologie des commentateurs grecs; que ce fut dans l'année 408. Selon la chronologie de Porcius Caton, que Denys d'Halycarnasse (*Antiq. Rom. l. j, c.* 74, *pag.* 79, *au com.*) croit la plus exacte, Rome fut fondée dans la première année de la septième olympiade. Il y en a cependant qui pensent que cette ville a été fondée quelques années plutôt, et d'autres quelques années plus tard. Voyez Boivin l'aîné, *Epoque de Rome*, *etc. Acad. des Inscript. tom. II*, *Mém. p.* 400 *et suiv. C. F.*

(3) Pline, *liv. xxxv*, *ch.* 34.

D'autres peintures antiques n'ont pas été achetées à un prix moins surprenant que celle-ci, à ce que nous apprend le même Pline, *liv. xxxv*, *c.* 7, *sect.* 32. Il dit que toute la richesse d'une ville suffisoit à peine pour payer un bon tableau. En effet, un Ajax et une Vénus ont été payés, par Marcus Agrippa, douze mille sesterces, idem, *ibid. c.* 4, *sect.* 9; et Auguste donna cent talens de la Vénus d'Appelle, idem, *liv. xxxv*, *c.* 10, *sect.* 36, §. 15. Nicias réfusa de vendre, au roi Attale, sa Nécromantie d'Homère pour soixante talens, et préféra de la donner gratuitement à sa patrie, idem, *ibid. c.* 11, *sect.* 40, §. 28. Winkelmann rapporte dans le chapitre suivant, §. 55, quelques autres exemples de tableaux portés à un prix qui doit nous paroître exhorbitant; et les ouvrages de sculpture étoient en égale estime. Lucullus avoit promis soixante mille sesterces d'une statue de la Félicité qu'il avoit commandée à Arcésilaus, mais qui resta imparfaite par la mort de l'un et de l'autre, idem, *ibid. c.* 12, *sect.* 45. La statue de Polyclète, représentant un garçon couronné, fut vendue cent talens, idem, *lib. xxxiv*, *c.* 7, *sect.* 19, §. 2; et Nicomède, roi de Bithynie, étoit prêt à acquitter toutes les dettes des Gnidiens, qui pouvoient être très-considérables, s'ils vouloient lui céder la Vénus de Praxitèle; mais ils réfusèrent cette offre, idem, *l. vij*, *c.* 38, *sect.* 39, et *l. xxxvj*, *c.* 5, *sect.* 4, §. 5. *E.*

ait vécu vers ce tems-là, puisqu'on le place avant la révolution qui fit changer à la ville de Messine, en Sicile, son ancien nom de Zancle en celui de Messine (1); ce qui arriva avant la vingt-neuvième olympiade (2). L'Hercule combattant contre l'amazone Antiope, pour lui enlever sa ceinture, et qu'on voyoit à Olympie, étoit un ouvrage de ce statuaire. Les artistes qui se distinguèrent ensuite sont Malas, de l'île de Chio, son fils Micciades, en son petit-fils Anthermus (3). Celui-ci eut deux fils qui fleurirent dans la soixantième olympiade (4); l'un se nommoit Bupalus, l'autre portoit le nom de son père, et ils comptoient des artistes parmi leurs ancêtres jusqu'à la première olympiade. Bupalus n'étoit pas seulement sculpteur, mais il étoit aussi architecte, et le premier qui ait fait une statue de la Fortune (5).

(1) Pausan. *l. v*, *p.* 445.

(2) Idem, *l. iv*, *p.* 357, *l.* 18.

(3) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 4.

(4) Quelques écrivains sont d'avis que ces deux artistes, qui étoient frères, Acr. *in Horat. ep. od.* 6; et *Anth. lib. iij*, *c.* 25, *n.* 25, *v.* 3, (ils le disent de Bupalus seul) se privèrent de la vie, au moyen d'une corde par le désespoir que leur causèrent les satyres mordantes que le poëte Hipponatte avoient écrites contre eux, pour avoir imité au naturel sa figure grotesque, qu'ils avoient exposée en public. Pline cependant (*liv. xxxvj*, *c.* 5, *sect.* 4, §. 2) démontre la fausseté de cette opinion, et le prouve par la date qu'on donne à cette histoire, qui est antérieure à quelques statues que ces deux frères ont faites, soit à Délos, soit ailleurs. L'empereur Auguste a fait placer des statues de ces deux habiles sculpteurs dans presque tous les édifices dont il a orné la ville de Rome. *E. M.*

(5) Pausan. *l. iv*, *p.* 355, *l.* 2. Bocchi, *Symbol. quæst. num. lxiij*, *pag.* 136, et Malvasia, *Marm. Felsin. sect. j*, *c.* 6, *p.* 47, nous apprennent qu'en 1548, on trouva à Bologne une petite statue de bronze avec une inscription sur la base, qui se rapporte avec ce que Pausanias dit de Bupalus et de la statue de la Fortune, faite par cet artiste, savoir : ΒΟΥΓΑΛΟΣ ΣΜΥΡΝΑΙΟΙΣ ΑΓΑΛΜΑ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΣ ΤΥΧΗΣ ΠΡΩΤΟΝ ΕΠΟΙΗΣΕΝ. *Bupalus Smyrnæis signum Fortunæ primum fecit.* Maffæi (*Art. crit. lapid. lib. iij*, *c.* 1, *can.* 3, *col.* 77) prétend, à cause de cela, que cette inscription est supposée. Je dirois plutôt, que quelqu'artiste moderne, ayant fait une figure semblable, à l'imitation de celle de Bupalus, il avoit mis le nom de celui-ci à la figure qu'il avoit faite de la Fortune. Voyez ci-après ch. 2, §. 39. Il y a quelques années que sur le territoire de Salone, à la droite du chemin de Preneste, on trouva un socle avec cette inscription : ΒΟΥΠΑΛΟΣ ΕΠΟΙΕΙ *Bupalus fecit;* et ce socle étoit près d'une très-belle statue de Vénus, dans l'attitude de

§. 5. Ce fut aussi vers ce tems que fleurirent Dipœne et Scillis, que Pausanias fait mal-à-propos disciples de Dédale (1), à moins qu'il n'y ait eu un Dédale postérieur au premier (2), comme il y a eu après le siècle de Phidias un statuaire du même nom, natif de Sicyone (3). Ils eurent pour disciples Léarque de Rhégium dans la Grande-Grèce (4), Doryclidas et Dontas, tous

sortir du bain, qui a été placée dans le cabinet Clémentin. M. l'abbé Visconti observe sur cette Vénus, *pl. X, p.* 17, que, quoiqu'il fut probable que ce socle appartint à cette statue, il n'étoit cependant pas à présumer qu'un ouvrage aussi élégant et aussi agréable fut du ciseau de Bupalus; mais que le nom de cet artiste paroît y avoir été mis ou par ignorance, ou par supercherie, pour le mieux vendre, à moins qu'on ne dise qu'il y ait eu un autre Bupalus. *E. M.*

(1) Pausan. *lib. ij, pag.* 143, *ad fin. pag.* 161, *ad fin.*

Si l'on peut ajouter foi à ce que dit Cedrenus (*Compend. hist. cap.* 120, *p.* 322. *C.*) on n'en pourroit douter; puisqu'il raconte que la statue de Minerve Lindia, dont j'ai parlé tom. I, pag. 53, note 2, faite par Dipœne et Scillis, fut envoyée par Sesostris, roi d'Egypte, à Cléobule, tyran de Lindie. J'ai parlé de même, tom. I, pag. 100, note 1, du tems où vivoit Sesostris. *C. F.*

(2) Suivant Pline, *liv. xxxiv, ch.* 19, il y a eu Dédale le jeune, disciple de Patrocle, qui vivoit dans la quatre-vingt-quinzième olympiade *J.*

(3) Selon le calcul de Pline (*l. xxxvi, c.* 4, *sect.* 4, §. 1) Dipœne et Scillis naquirent en Crète environ la cinquantième olympiade. Au jugement de cet auteur, ces deux artistes sont les premiers qui se soient rendus célèbres par la sculpture en marbre. Les statues d'Apollon, de Diane, de Minerve, de Castor et Pollux, et de plusieurs autres divinités, furent les principales de celles qui sortirent de leur ciseau. Voyez Pline *l. cit.* et Clem. Alex. *Cohort. ad Gent. n.* 4, *p.* 42; toutes ces statues étoient faites de marbre de Paros, Plin. *l. cit. c.* 5, *sect.* 42, §. 2. Arrivés l'un et l'autre à Sycione, ville qui depuis long-tems étoit regardée comme la patrie de la sculpture, ils reçurent de ses habitans la commission de faire les statues de leurs dieux. L'ouvrage n'étoit pas encore achevé, que, d'après une injustice qui leur fut faite, ils se retirèrent chez les Etoliens. Bientôt une cruelle disette et d'autres maux vinrent assaillir les Sicyoniens, qui, dans leur détresse, eurent recours à Apollon Pithien, et lui demandèrent conseil et secours. Les deux sculpteurs surent faire parler l'oracle à leur avantage; et il fut en conséquence répondu, que les dieux n'auroient pas abandonné Sicyone, si Dipœne et Scillis avoient achevé leurs statues commencées; de sorte que ces deux artistes furent non-seulement rétablis dans tout leur honneur, mais furent même richement récompensés. *E. M.*

(4) Ce Léarque a été regardé par quelques-uns, suivant Pausanias, *l. iij, c.* 17, *p.* 251, *à la fin*, comme disciple de Dédale et comme l'auteur du Jupiter de

deux Lacédémoniens (1), Tectéus et Angélion qui firent à Délos une statue d'Apollon (2), la même statue peut-être dont au siècle dernier on voyoit encore dans l'île de Délos plusieurs fragmens, avec sa base et sa fameuse inscription. Si nous adoptons le sentiment de ceux qui avancent que la coupe d'or de la main du sculpteur Bathyclès de Magnésie (3), et que les sept Sages consacrèrent à l'Apollon de Delphes, fut faite alors et pas plus tôt; il faudroit que cet artiste, qui a décoré de plusieurs bas-reliefs le trône de la statue colossale de l'Apollon d'Amyclée (4), eût fleuri vers le tems de Solon, c'est-à-dire, vers la quarante-sixième olympiade, lorsque ce législateur d'Athènes étoit Archonte dans sa ville (5). On pourra sans doute placer dans le même tems (dans la soixante-quinzième olympiade), Aristomédon d'Argos (6), Pythodore de Thebes (7) et Damophon de Messène (8). Ce Damophon fit à Egire en Achaïe une Junon Lucine de bois, dont la tête, les pieds et les mains étoient en marbre (9); le même artiste fit aussi un Mercure et une Vénus en bois à Mégalopolis

bronze qu'on voyoit à Sparte, fait de différentes pièces rapportées, et si fortement liées ensemble avec des clous, qu'on ne pouvoit en aucune manière les détacher l'une de l'autre; comme Winkelmann l'a déja observé liv. iv, ch. 7, §. 36. Cette statue passoit pour la plus ancienne de toutes celles qui avoient été faites en bronze. *E. M.*

(1) Pausan. *l. ij, p.* 251, *ad fin.*

(2) Idem, *ibid. p.* 187, *l.* 24.

(3) *Conf.* Freret, *Recherch. sur l'équit. des Anc. p.* 296.

(4) Pausan. *l. iij, p.* 255, *l.* 12.

(5) Scalig. *Animadv. in Euseb. chron. p.* 87. Diogene Laërce, *liv. j, segm.* 62. Meursius *in Solone, c.* 10, *oper. t. II, col.* 266.

(6) Pausan, *l. x, p.* 801.

(7) Idem, *l. ix, p.* 778, *l.* 22.

(8) Idem, *l. vij, p.* 582, *l. ult.*

Voyez liv. j, ch. 2, §. 13 et 14 et la note. Damophon vécut après la quatre-vingt-unième olympiade.

(9) Pausan. *l. vij, p.* 582, *l. ult.*

Ils avoient couvert les parties faites en bois de cette statue d'un voile très-léger, comme Pausanias nous l'apprend; le même auteur fait mention (*liv. iv, c.* 31, *p.* 357, et *l. viij, c.* 31, *p.* 665) d'autres statues en marbre de Damophon, telles entr'autres qu'une Cybèle et une Vénus. *E. M.*

Pausan. (*loc. cit. p.* 665) dit de cette Junon qu'elle avoit les mains, la tête et la pointe des pieds de marbre, et que le reste étoit de bois. Dans le ch. 37, p. 675, il décrit un groupe représentant Cérès, ouvrage du même sculpteur, et qui étoit d'un seul bloc de marbre. *C. F.*

en Arcadie (1). Laphaès de Phlius, auteur d'un Apollon, dans le style antique, et conservé à Egire, vécut vraisemblablement vers le même tems (2).

§. 6. Bientôt après se distingua Daméas, de qui l'on voyoit à Elis la statue de Milon le Crotoniate (3); statue qu'il doit avoir faite après la soixantième olympiade, à en juger par le tems auquel vivoit Pythagore (4); mais sur-tout parce qu'avant cette époque (la soixante-deuxième olympiade) on n'érigeoit point de statues en Elide aux athlètes tels que Milon (5). Ce Daméas eut pour contemporains Syadras et Chartas, tous deux Lacédémoniens et habiles dans leur art; ceux-ci furent les maîtres d'Euchirus de Corinthe, qui fut à son tour le maître de Cléarque de Rhégium, dans la Grande-Grèce; artiste à l'école duquel le fameux Pythagore de la même ville étudia la sculpture (6). Ensuite parurent Stomius et Somis, qui fleurirent avant la bataille de Marathon (7), ainsi que Callon de l'île d'Egine, disciple de Tectéus (dans la quatre-vingt-septième olympiade) dont nous avons parlé plus haut (8). Il faut que ce Callon ait atteint un âge très-avancé, et qu'il ait survécu à Phidias, puisqu'on avoit de sa main un des trois grands trépieds de bronze, avec une figure de Proserpine, placée entre ses trois pieds, dont les Lacédémoniens enrichirent le temple d'Apollon amycléen (9), après la victoire remportée par Lysandre sur les Athéniens, près la rivière Ægos-Potamos, la dernière année de la quatre-vingt-treizième olympiade (10).

§. 7. Peu après Callon d'Egine, l'on vit paroître un autre Callon d'Elis (11), qui s'illustra par trente-sept statues de bronze,

(1) Pausan. *l. viij*, *p.* 665, *l.* 15.
(2) Idem, *l. vij*, *p.* 592, *l.* 25.
(3) Idem, *l. vj*, *p.* 486, *l.* 1.
(4) Bentley's, *Diss. upon the Ep. of. Phalar. p.* 72 *et seq.*
(5) Pausan. *l. vj*, *p.* 497, *l.* 8. Voyez tom. I, pag. 39, note 3.
(6) Pausan. *lib. vj*, *p.* 461. Dont on parle ci-après, liv. vj, ch. 2, §. 24.
(7) Pausan. *lib. vj*, *p.* 486, *l.* 20.
(8) Idem, *lib. v*, *p.* 444, *l.* 15.
(9) Idem, *l. iij*, *p.* 255.
(10) Diod. *Sic. l. xiij*, *p.* 224.
(11) Pausan. *l. v*, *p.* 25 *et* 27.

représentant trente-cinq jeunes Messéniens de Sicile, avec leur instituteur et un joueur de flûte, qui périrent dans un naufrage, en faisant le trajet du détroit de Messine, entre cette ville et celle de Rhégium, dans la Grande-Grèce. Je recule l'époque à laquelle vivoit cet artiste, parce que les inscriptions des statues dont il s'agit ont été composées du tems de Socrate par Hippias, fameux rhéteur, et qu'elles y ont été ajoutées dans un tems postérieur, χρόνῳ δὲ ὕστερον, ainsi que le rapporte Pausanias (1). Selon le témoignage du même écrivain, ce Callon d'Egine vécut dans le siècle de Canachus (2), que Pline fait fleurir vers la quatre-vingt-quinzième olympiade (3); ce qui est fort probable, puisqu'il fut élève de Polyclète. Les autres contemporains du dernier Callon furent Menechmus et Soïdas de Naupacte (4). Ce dernier fit une Diane Laphria en ivoire et en or, dans le temple de cette déesse à Calydon (5), figure qui fut transportée sous Auguste à Patras en Achaïe (6). Dans le même tems on vit fleurir encore Hégias d'Athènes (soixante-quatorzième olympiade) et Agéladas d'Argos, maître de Polyclète (soixante-dix-septième olympiade (7); cet Agéladas représenta, monté sur un char, Cléosthènes (8), qui remporta la victoire aux jeux olympiques dans la soixante-sixième olympiade. Un de ses élèves, Ascarus (soixante-douzième olympiade), fit à Olympie un Jupiter couronné de fleurs (9).

(1) Pausan. *lib. v*, *p.* 445.

(2) Id. *lib. vij*, *p.* 570.

(3) Idem. *l. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19.

(4) Plin. *l. vij*, *p.* 570.

(5) Selon Pausanias, *loc. cit.*, ils concoururent l'un et l'autre à faire cette statue. Pline, *liv. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19, §. 18, rappelle un veau d'or fait par Menechmus, et lui attribue un livre sur la statuaire. Cet ouvrage a péri comme tous les autres que les anciens avoient écrits sur l'art, et qui, suivant Philostrate le jeune (*Icon. in exord. oper. Philost. tom. II*, *p.* 862), étoient en grand nombre. *E. M.*

(6) Pausan. *l. vij*, *p.* 569.

(7) Pline, *liv. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19, dit qu'Agéladas a vécu dans la quatre-vingt-septième olympiade, et Egias dans la quatre-vingt-quatrième olympiade. Pausanias compte huit morceaux d'Agéladas (*l. vj*, *vij et x*) partie en marbre, partie en bronze; et Pline, *à l'endroit cité*, en rapporte quatre d'Hégias. *E. M.* Voyez ci-après au §. 24.

(8) *Anthol. p.* 506, *edit. Steph.*

(9) Pausan. *l. v*, *p.* 479, *l.* 14.

§. 8. Avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, les sculpteurs les plus renommés furent les suivans : Simon (1) et Anaxagoras, tous deux d'Egine (2); ce dernier fit une statue de Jupiter, que les Grecs placèrent à Elis, après la bataille de Platée (3); Onatas, fils de Myron (4), pareillement Eginète (soixante-quinzième olympiade), et auteur de plusieurs ouvrages, sur-tout des huit Héros qui se présentèrent pour tirer au sort, et se disputer l'honneur de combattre Hector (5), statues qui se voyoient en Elide (6); Dionysius de Rhégium, et Glaucus, de Messène en Sicile (7), qui vivoient du tems d'Anaxilas, tyran de Rhégium; c'est-à-dire, entre la soixante-onzième et la soixante-seizième olympiade (8); le cheval de la main du premier de ces deux artistes est connu par l'inscription qu'il avoit sur le flanc (9); Aristomède et Socrate (avant la quatre-vingt-sixième olympiade, ou quatre cent trente-trois ans avant Jésus-Christ) auteurs d'une Cybèle, que Pindare fit faire pour son temple de Thèbes (10); Mendæus de Mendis, dans la Macédoine, duquel on voyoit à Olympie une figure de la Victoire (11); Glaucias

(1) Clem. Alexandr. *Protrept. p.* 14.

(2) Vitruve (*Præf. ad lib. vij*) attribue à Anaxagoras un traité sur la perspective auquel un certain Demetrius doit avoir coopéré. Par l'extrait concis qu'il en donne, on peut croire que cet ouvrage avoit pour objet la méthode de bien disposer et de bien peindre les décorations de théâtre. *E. M.*

(3) Pausan. *l. v, p.* 457.

(4) Idem, *ibid. c.* 25, *p.* 449, *l. viij*, 42.

(5) Ce morceau étoit réputé le plus beau de ceux qui nous restent de l'école de Dédale. Tous les ouvrages qu'on a de lui et dont il est fait mention, étoient de métal. Pausanias, *l. v, c.* 25, *p.* 445, *c.* 27, *pag.* 449; *liv. vj, c.* 12, *pag.* 479; *Anth. l. iv, c.* 12, *n.* 6, *vers.* 1, 7. La Cérès d'Onatas qu'on conservoit à Phigalie, avoit de la célébrité, et Pausanias a fait exprès le voyage pour la voir, *lib. viij, cap.* 42, *pag.* 688.

Pausanias dit, dans cet endroit, qu'Onatas étoit contemporain d'Hégias et d'Ageladas, dont Winkelmann parle dans le paragraphe précédent. *E. M.*

(6) Pausan. *l. v, p.* 445, *l.* 5.

(7) Idem, *ibid. p.* 446, *l.* 9.

Glaucus et Dionysius, au dire de Pausanias, à l'endroit cité, étoient Grecs, et on voyoit des ouvrages de prix de ces artistes en Elide, dont notre historien fait l'énumération. *E. M.*

(8) Bentley, *loc. cit. p.* 156.

(9) Pausan. *l. v, p.* 448, *l.* 9.

(10) Idem, *l. vj, p.* 758, *l.* 18.

(11) Idem, *l. v, p.* 446, *l.* 4.

d'Egine, qui fit pour le même endroit la statue de Gélon, roi de Syracuse, monté sur un char (1); enfin, Eladas d'Argos, maître de Phidias (2).

Des écoles de l'art.

§. 9. Ces artistes fondèrent différentes écoles. Les plus célèbres de la Grèce, telles que les écoles d'Egine, de Corinthe et de Sicyone, le berceau des ouvrages de l'art, remontent à la plus haute antiquité (3).

Ecole de Sicyone.

§. 10. La dernière, l'école de Sicyone, a peut-être été fondée par les deux fameux statuaires Dipœne et Scyllis, qui s'établirent dans cette ville (4); j'ai parlé ci-devant de quelques-uns de

(1) Pausan. *l. vj*, 474, *l.* 2.

Les anciens ne sont pas d'accord sur le sujet que Glaucias avoit représenté sur un char. Il y en a qui prétendent que c'étoit la statue de Gélon, roi de Sicile, qui ensuite l'envoya en présent à Jupiter en Elide; mais, d'après l'opinion d'autres, que Pausanias, à l'endroit cité, a suivi de préférence, et dont il donne les raisons, cette statue fut érigée à Gélon ou plutôt à Geloo, homme privé, qui, dans la soixante-treizième olympiade, remporta la palme aux jeux olympiques. Il y avoit près du char de Gélon une autre statue, ouvrage de Glaucias, qui représentoit Philon, sortant victorieux du pugilat. Pausan. *ib. p.* 474, *in fine. E. M.*

(2) *Schol.* Aristoph. *Ran. v.* 504.

(3) Plin. *lib. xxxv, cap.* 40. *Conf. l. xxxvj, c.* 4.

(4) L'école de Sicyone, à ce que dit Pline, *l. xxxv, c.* 11, *sect.* 40, §. 24, ne consistoit qu'en peintres; elle eut pour fondateur le fameux Eupompe, peintre d'une si grande renommée qu'il parvint à diviser en trois les deux écoles anciennes de la Grèce. Il est vrai que la statuaire fleurissoit également dans cette ville; et Dipœne, aussi bien que Scillis, laissèrent quelques beaux ouvrages sortis de leurs ciseaux; mais aucun auteur ancien, que je sache, n'a dit que ces deux artistes aient formé une école de sculpture; de même que personne n'a dit que les villes de Corinthe et d'Egine aient eu des écoles, la première de peinture, la seconde de statuaire, comme notre savant auteur le dit ci-après. *E. M.*

Si les auteurs de cette note n'avoient pas enlevé de leur édition de Milan la citation de Pline, *l. xxxvj, c.* 4, *sect.* 4, §. 1, que Winkelmann avoit placée en note, et s'ils l'eussent bien examinée, ils auroient vu avec quel fondement on peut dire qu'il y a eu également une école de sculpture à Sicyone, dont Dipœne et Scillis peuvent être regardés comme les fondateurs. Quant à Corinthe et à Egine, nous verrons par les deux paragraphes suivans, que Winkelmann n'en a pas mal jugé. *C. F.*

Aux trois écoles grecques, citées par Pline, on pourroit ajouter plutôt l'école de sculpture d'Athènes, fondée par Dédale, dont Pausanias fait mention *l. v, c.* 25, *p.* 445, *à la fin;* et *l. x, c.* 37, *p.* 894, *à la fin.* Cette division des écoleurs

leurs élèves. Aristocle (1), frère de Canachus, fut regardé, encore sept générations après, comme le chef d'une école qui avoit duré long-tems à Sicyone. Pausanias, en parlant de Démocrite, autre statuaire Sicyonien, nous fait connoitre ses maitres en remontant jusqu'au cinquième (2). Polémon écrivit un traité sur les tableaux de Sicyone et sur un portique de cette ville, qui renfermoit une infinité d'ouvrages de l'art (3). Eupompus, maitre de Pamphile, qui eut Apelle pour disciple, fit si bien, par son crédit, que les écoles réunies de la Grèce, et connues pendant quelque tems sous le nom d'écoles helladiques, se partagèrent de nouveau ; de sorte, qu'indépendamment de l'école ionienne, affectée aux Grecs d'Asie, il y avoit encore les écoles d'Athènes et de Sicyone, qui subsistoient chacune par elle-même (4). Pamphile et Polyclète, Lysippe et Apelle, qui alla trouver Pamphile à Sicyone, pour se perfectionner dans son art (5), donnèrent le plus grand lustre à cette école. Il semble aussi que du tems de Ptolémée Philadelphe, roi d'Egypte, la ville de Sicyone possédoit la plus célèbre école de peinture. Il est certain que dans la description de la superbe calvacade faite par ce prince, il n'est question que des tableaux de la main des maîtres de Sicyone (6).

§. 11. Dès la plus haute antiquité, Corinthe fut, par l'avantage de sa situation, une des plus puissantes villes de la Grèce, ce qui lui fit donner, par les premiers poëtes, le titre d'opulente (7). On prétend qu'Ardice de Corinthe et Téléphane de Ecole de Corinthe.

les de la Grèce a cessé, comme l'observe le comte de Caylus (*Rech. sur quelques chapit. du xxxv*e *livre de Pline, III. part. Acad. des Inscript. t. XXV, Mém. pag.* 191), lorsque les maîtres de l'art s'y furent multipliés. Chacun se forma alors une manière à soi, et on n'y parla plus d'écoles, mais seulement de tels ou tels maîtres en particulier et de leurs élèves. *E. M.*

(1) Pausan. *l. vj*, *p.* 459, *l.* 6.

(2) Idem, *ibid. p.* 457.

(3) Athen. *Deipn. l. xiij.*

(4) Plin. *l. xxxv*, *c.* 36.

(5) Plut. *in Arato op. t. I*, *p.* 1032.

(6) Athen. *Deipn. l. v*, *p.* 196. *F.*

(7) Thucid. *l. j*, *p.* 6, *l.* 1 *et seq.*

Sicyone furent les premiers qui, non contens de tracer les contours d'une figure, commencèrent à indiquer les parties renfermées dans ce contour (1). Strabon parle de quelques tableaux de Cléanthe, Corinthien, composés de plusieurs figures et qui existoient encore de son tems (2). Ce fut avant la quarantième olympiade que Cléophante, de Corinthe, vint en Italie avec Tarquin l'ancien, et montra le premier aux Romains l'art de peindre, pratiqué dans la Grèce. Du tems de Pline on voyoit encore à Lanuvium une Atalante et une Hélène, d'un beau dessin, de la main de ce maître (3).

Ecole d'Egine.

§. 12. Si l'on pouvoit juger de l'antiquité de l'école d'Egine par le célèbre Smilis, artiste de cette île, elle remonteroit jusqu'au siècle de Dédale (4). Il est certain que, dès les tems les plus reculés, il s'y étoit formé une école de l'art : ce qui est prouvé par les notices d'un grand nombre de statues répandues dans la Grèce, et travaillées dans le style éginète (5). Pline, en parlant d'un certain artiste d'Egine, ne nous dit pas son nom; mais il le caratérise par la dénomination de *Statuaire Eginète* (6). Les habitans de cette île, qui étoient Doriens, furent de grands commerçans et de fameux navigateurs, circonstances très-favo-

(1) Plin. *lib. xxxv, c. 5, l. 1.*

(2) Strab. *l. iij, p. 529.*

Strabon dit bien plus clairement, dans le livre cité *p. 587, B*, qu'à Corinthe, aussi bien qu'à Sicyone, la peinture florissoit ainsi que la statuaire et d'autres arts qui ont rapport à ceux-là; et que ces arts avoient fait de grands progrès dans cette ville. *Corinthi, ac Sicyone pingendi, ac fingendi, aliæque id genus artes auctæ sunt.* Paul. Orose (*Hist. lib. v, c. 3*) dit que, pendant plusieurs siècles, Corinthe fut l'attelier de tous les artistes et de tous les arts. *Per multa retro secula, velut officina omnium artificum, atque artificiorum fuit.* C. F.

(3) Plin. *l. xxxv, c. 3.*

(4) Pausan. *l. vij, c. 4, p. 531 princ.*

(5) Comme, entre autres, ceux dont Pausanias parle d'une façon fort précise et fort claire, *liv. v, c. 5, p. 555, à la fin; liv. viij, c. 53, p. 708, à la fin*, et *l. x, c. 36, p. 89, au comm.* C. F.

(6) *Æginetæ fictoris.* Plin. *l. xxxv, c. 40, § 11.*

Eginète est plutôt le nom propre de l'artiste que celui de sa patrie; comme l'a très-bien observé Hardouin, n. 112. C. F.

rables aux progrès des arts (1); de sorte que même leurs vases de terre cuite, marqués d'un bélier sauvage, et probablement peints, étoient très-recherchés.

§. 13. Pausanias parle avec éloge du commerce maritime de ces insulaires dès la plus haute antiquité (2); le même écrivain nous apprend qu'il y eut un tems où les forces navales des Eginètes étoient supérieures à celles des Athéniens (3); quoique d'ailleurs, avant la guerre contre les Perses, les vaisseaux des uns et des autres n'étoient que de cinquante rames et sans tillac (4). La jalousie qui régnoit entre ces deux puissances maritimes éclata enfin par une guerre ouverte, qui ne fut terminée que quand Xerxès vint en Grèce (5). Egine, qui avoit beaucoup contribué à la victoire remportée par Thémistocle sur les Perses, en retira aussi de grands avantages; car on y transporta et on y vendit le riche butin fait sur les vaincus, ce qui, selon Hérodote, ajouta considérablement à l'opulence de cette île (6). Egine se soutint dans cet état florissant jusque vers la quatre-vingt-huitième olympiade, époque où elle succomba aux efforts d'Athènes, qui la punit d'avoir embrassé le parti des Lacédémoniens. Chassés de leur île par les Athéniens qui y envoyèrent de leurs colonies, les Eginètes furent obligés de se transplanter à Thyrée, ville située sur les confins du royaume d'Argos (7). A la vérité, ils retournèrent dans leur patrie, mais ils ne purent jamais s'y établir à ce degré de puissance d'où ils étoient tombés. C'est à ceux qui ont vu les médailles d'Egine, dont le type offre d'un côté la tête de Pallas, et de l'autre le trident de Neptune (8), à juger si le dessin de la tête de la Déesse indique un style particulier de l'art.

(1) Pausan. *l. x*, 798, *l.* 7.
(2) Idem, *l. viij*, *p.* 608, *l.* 31.
(3) Idem, *l. ij*, *p.* 178, *l.* 28.
(4) Thucyd. *l. j*, *p.* 6, *l.* 18.
(5) Pausan. *l. j*, *p.* 72, *l.* 24.
(6) Hérodot. *l. ix*, *c.* 97.
(7) Thucyd. *l. ij*, *p.* 57, *l.* 31. Pausan. *l. ij*, *p.* 178.
(8) Pausan. *l. ij*, *p.* 182, *l.* 6.

De l'état politique de la Grèce avant Phidias

§. 14. La cinquantième olympiade fut suivie d'un tems funeste pour la Grèce. Subjuguée par plusieurs tyrans, elle se débattit contre l'oppression pendant soixante-dix ans. Polycrate se rendit maître de Samos, et Pisistrate d'Athènes. Cypselus, tyran de Corinthe, fit passer l'autorité à son fils Périandre, et fortifia sa puissance par des ligues et des alliances avec d'autres ennemis de la liberté publique, tels que les maîtres d'Ambracie, d'Epidaure et de Mitylène. Melanchrus et Pittacus étoient tyrans de l'île de Lesbos; et toute l'Eubée étoit soumise à Timondas. Lygdamis, aidé de Pisistrate, se rendit maître de l'île de Naxos, et Patrocle de la ville d'Epidaure. Cependant ce n'étoit pas par la violence, ni à main armée, que la plupart de ces ambitieux s'étoient emparés de l'autorité souveraine : ils étoient parvenus à leurs fins par la force de leur éloquence (1), et s'étoient élevés par leur condescendance pour le peuple (2). Plusieurs de ces tyrans, comme Pisistrate (3), reconnoissoient la supériorité des lois civiles. D'ailleurs, le nom de tyran (4) n'étoit point odieux; c'étoit même un titre d'honneur, et Aristodémus, tyran de Mégalopolis en Arcadie, obtint le surnom de χρηστός (5), ou d'homme de bien. Les statues des vainqueurs dans les grands jeux, dont Elis étoit déja remplie avant l'état de splendeur des arts (6), représentoient autant de défenseurs de la liberté. Les tyrans étoient obligés de rendre la justice due au mérite, et l'artiste pouvoit en tout tems exposer son ouvrage aux yeux de sa nation.

(1) Aristot. *Polit. l. v, c.* 10, *p.* 152, *ed. Wessel.*

(2) Dionys. Halyc. *Antiq. Rom. p.* 372, *l.* 79.

Il rapporte seulement un discours d'Appius Claudius, où il dit que c'est en flattant le peuple qu'on parvient à la tyrannie. *C. F.*

(3) Aristot. *loc. cit. c.* 12, *pag.* 164. Pausan. *l. j, p.* 53, *l.* 17.

(4) Conf. *Barnes. not. ad Hom. Hymn. in Mart. vers.* 5.

(5) Pausan. *l. viij, p.* 656, *l.* 29.

(6) *Conf.* Herodot. *l. vi, p.* 279, *l.* 15.

Hérodote parle des Agonothes ou de ceux qui présidoient aux jeux, et non pas des statues. *C. F.*

§. 15. Dans la première édition de mon *Histoire de l'art*, je croyois pouvoir assigner cette époque à un bas-relief de marbre de deux figures, représentant un jeune athlète, nommé Mantho, comme l'indique l'inscription en *boustrophédon*, et un Jupiter assis. J'avois assigné ce tems au bas-relief dont il s'agit, parce qu'on n'avoit commencé à travailler le marbre que dans la cinquantième olympiade (1); il ne me paroissoit pas pouvoir être antérieur à cette époque, à cause de la forme de l'inscription. Du reste, je déclarai dès-lors que je ne voulois pas porter de jugement sur cet ouvrage, n'en ayant vu que la planche gravée (2). J'ai appris depuis que ce monument se trouve dans la galerie du duc de Pembrock, à Wilton, et que les connoisseurs le regardent comme une supercherie moderne (3). Une pierre sépulcrale d'un personnage nommé Alcman, conservée dans la maison Giustiniani, à Vénise, pierre qu'un savant prétend être l'épitaphe de l'ancien poëte Alcman, de la trentième olympiade (4), doit être postérieure à cette date de plusieurs siècles. D'ailleurs, le tombeau de ce poëte se trouvoit à Sparte (5).

§. 16. La médaille d'or la plus ancienne qui nous soit parvenue, et que l'on croit frappée à Cyrène, en Afrique, seroit aussi de ce tems, selon l'explication d'un savant (6), qui prétend qu'elle fut frappée pour Démonax de Mantinée, régent de Cyrène (7), pendant la minorité de Battus IV, contemporain

(1) Voyez tom. I, p. 39, note 8.

(2) Bimard. *Not. ad Marm.* βυστροφηδ.

(3) C'est, autant que je me rappelle, le marquis Maffei qui parle de la supercherie de ce monument. *Mus. Veronen. p. ccccx.* Mais il ne manque pas d'écrivains qui, depuis lui, l'ont donné pour antique, comme Corsini, *Append. ad not.* Græc. *pag.* 17. *Dissert agonist. pag.* 53, et *Spiegaz. di due antiche inscriz. pag.* 4; Court de Gebelin, *Monde primitif, origine du langage, liv.* ", *sect.* 3, *c.* 4, *p.* 473, et les auteurs du *Nouveau traité de Diplomatique, t. I, part.* 2, *sect.* 2, *c.* 10, *p.* 631. Voyez le savant père Fabrici, *Diatribe qua bibliogr. antiq. etc. p.* 288. *C. F.*

(4) Astor. *Comment. in Alc. Monum.*

(5) Pausan. *l. iii, p.* 244, *l.* 5.

(6) Hardouin, *Mémoires de Trévoux, ann.* 1727, *p.* 1444.

(7) Hérodot. *l. iv, c.* 161. *Excerpt.* Diod. Sic. *p.* 253, *l.* 13.

de Pisistrate. Démonax y est représenté debout, la tête ceinte d'un diadème, dont il part des rayons, et l'oreille surmontée d'une corne de bélier; de la main droite il tient une Victoire, et de la gauche un sceptre. Cependant il est probable que cette médaille a été frappée plus tard, pour perpétuer la mémoire de Démonax (1).

Athènes délivrée de ses tyrans, prépare le beau siècle des arts et des lettres.

§. 17. Après la destruction des tyrans de la Grèce, à l'exception de ceux qui gouvernoient Sicyone avec douceur et selon les lois (2), après l'expulsion et le meurtre des fils de Pisistrate, arrivés dans la soixante-septième olympiade, par conséquent vers le tems que Brutus délivra sa patrie de la tyrannie des Tarquins, les Grecs commencèrent à sentir leurs forces, et un nouvel esprit anima cette nation. Ces républiques de la Grèce, qui devinrent si fameuses dans la suite, n'étoient que de petits états peu considérables, avant le tems que les Perses inquiétèrent les Grecs de l'Ionie, détruisirent Milet, et en emmenèrent les habitans en captivité. Les Grecs, et sur-tout les Athéniens, furent sensiblement touchés du triste sort de leurs frères; leur douleur fut même si profonde, que long-tems après, lorsque Phrynique fit jouer sa tragédie nommée *la Prise de Milet*, tout le peuple fondit en larmes.

Succès des Athéniens contre les Perses.

§. 18. Les Athéniens rassemblèrent toutes leurs forces, et s'étant unis aux Eréthriens de l'île d'Eubée, ils volèrent au secours des Grecs de l'Asie mineure; ils formèrent même le projet extraordinaire d'attaquer le roi de Perse dans ses propres états. Et, en effet, dans la soixante-neuvième olympiade, ayant pénétrés jusqu'à Sardes, ils prirent et brûlèrent cette ville, dont une partie des maisons étoit construite de jonc, et dont l'autre partie en étoit seulement couverte (3). Ce fut dans la soixante-dou-

(1) C'est là aussi ce que dit Wesseling dans sa note sur l'endroit cité d'Hérodote; et Bouhier paroît être du même sentiment. *Dissert. Herodot.* c. 12, *p.* 112.

(2) Aristot. *Polit. l. v, c.* 12, *p.* 164. Strab. *l. viii*, *p.* 587, *l.* 15, *ed. Rec.*

(3) Hérodot. *l. v. p.* 205, *l.* 16.

zième olympiade, c'est-à-dire, vingt ans après le meurtre d'Hipparque, tyran d'Athènes, et l'expulsion de son frère Hippias, que les Athéniens remportèrent l'étonnante victoire de Marathon, qui sera toujours célèbre dans l'histoire.

Progrès de la puissance et du courage des Athéniens et des autres Grecs.

§. 19. Par cette victoire, Athènes s'éleva au-dessus de toutes les autres villes de la Grèce. Les Athéniens donnèrent le ton pour tout. Comme ils avoient été les premiers civilisés, ils furent aussi les premiers à quitter les armes (1), sans lesquelles les anciens Grecs ne paroissoient jamais en public, même en tems de paix. Puissante et considérée, Athènes devint la principale résidence des arts et des lettres : cette ville, comme dit Périclès, fut l'institutrice de toute la Grèce (2). On disoit alors que presque tout étoit commun entre les Grecs, mais que les Athéniens seuls avoient su trouver le chemin de l'immortalité (3). La médecine florissoit à Crotone et à Cyrène, la musique à Argos (4), mais tous les arts et toutes les sciences étoient réunis à Athènes (5). Cependant je ne prétends pas donner de l'éclat à cette ville à l'exclusion de celle de Sparte. L'art fut aussi cultivé dans cette dernière ville, et cela bien antérieurement aux tems dont nous parlons. Hérodote nous apprend qu'elle envoya des gens à Sardes en Lydie acheter de l'or pour faire une statue d'Apollon, ou du moins pour servir à faire sa draperie (6) ; sans parler des statues de bois, de fabrique très-ancienne, placées dans un

(1) Thucyd. *l. i, p.* 12, *l.* 38.

(2) Idem, *l. ii. p.* 61, *l.* 18.

(3) Athen. *Deipn. l. vi, p.* 250. *F.*

(4) Hérodot. *l. iii, p.* 133, *l.* 11.

(5) Diodore de Sicile observe (*liv. xii, au comm.*) que, dans la même période de tems où la sculpture fut portée à Athènes au plus haut point de perfection par les travaux de Phidias, on y vit fleurir aussi la philosophie, l'éloquence, l'art militaire, conjointement avec toutes les autres sciences et tous les autres arts; de manière qu'Athènes étoit alors l'objet de l'admiration et de l'envie universelle. Si cette ville atteignit à un tel degré de gloire par la perfection à laquelle on y porta les connoissances, on peut s'imaginer qu'elle devint une des plus grandes, des plus florissantes et des plus populeuses villes de la Grèce. *E. M.*

(6) Hérodot. *l. i, c.* 69. *Conf.* Geinoz. *Correct. d'Herodote, dans les Mém. de l'Acad. des Inscr. tom. XVIII, p.* 118.

des temples de la ville, ni d'une statue de Minerve en bronze, regardée par Pausanias comme la plus ancienne figure en métal (1). Gitiadas, que nous avons cité plus haut, et qui florissoit avant la guerre de Messène, étoit aussi Lacédémonien. Architecte, sculpteur et poëte de réputation, il exécuta pour le fameux temple de Minerve à Sparte, la statue de la déesse en airain, et il représenta sur ses bases les travaux d'Hercule, l'enlèvement des filles de Leucippe par les Dioscures, et d'autres sujets empruntés de la fable. Comme poëte, il fit un hymne pour Minerve qui ne releva pas moins sa gloire (2). La ville d'Amyclée, près de Sparte, possédoit aussi de cet artiste deux trépieds de bronze, qui y furent envoyés par les Spartiates dans la quatorzième olympiade (3). Sous l'un de ces trépieds étoit placée Vénus, sous l'autre Diane (4); c'est-à-dire, que le bassin du trépied portoit sur les figures, posées au milieu des trois pieds (5). Qu'on se rappelle aussi Doryclidas et Dontas, deux statuaires lacédémoniens des tems les plus reculés, et dont nous avons déja fait mention, ainsi que Syadras et Chartas.

§. 20. Mais laissons Sparte et revenons à Athènes. L'histoire de ce tems nous apprend que, dix ans après la victoire de Marathon (6), Thémistocle et Pausanias abattirent tellement l'orgueil des Perses, aux journées de Salamine et de Platée, qu'ils furent poursuivis par la terreur et le désespoir jusqu'au centre de leur empire; et pour que les Grecs ne perdissent jamais le souvenir des Perses, on ne voulut point reconstruire les temples

(1) Pausan. *l. iii, p.* 251, *l.* 31.

(2) Idem, *ibid. p.* 250, 251.

(3) Idem, *ibid. p.* 313, *l.* 6.

(4) Idem, *ibid. p.* 255, *l.* 1.

(5) Winkelmann, ci-dessus §. 3, place Gitiadas dans des tems très-anciens, sans en donner aucune preuve. Pausanias lui assigne un tems bien postérieur, puisque, parlant de ces trépieds *liv. iii, c.* 18, *p.* 255), il dit, qu'ils furent faits avec les dépouilles acquises par la victoire remportée près la rivière Ægos-Potamos, que notre auteur lui-même place à la fin du §. 6, à la quatre-vingt-treizième olympiade. *C. F.*

(6) La troisième année de la soixante-quinzième olympiade, ou l'an 478 avant Jésus-Christ. *C. F.*

qu'ils

qu'ils avoient détruits, afin que leurs ruines offrissent un monument qui attestât sans cesse les dangers auxquels avoit été exposée la liberté de la Grèce (1). C'est à compter de cet évènement, que commença l'époque la plus mémorable de l'histoire grecque, laquelle dura cinquante ans, c'est-à-dire, depuis la fuite de Xerxès jusqu'à la guerre du Péloponnèse (2).

§. 21. Alors toutes les forces de la Grèce semblèrent s'agiter et se développer, et les grands talens de cette nation commencèrent à éclater plus que jamais. Les hommes extraordinaires et les génies sublimes qui s'étoient formés depuis que l'amour de la liberté s'étoit reveillé dans cette contrée, parurent tous à la fois. Hérodote, quittant la Carie dans la soixante-dixseptième olympiade, vint en Elide et lut son histoire aux Grecs assemblés pour les jeux (3). Peu de tems auparavant le philosophe Phérécyde avoit commencé à écrire en prose (4). Eschyle donna la première tragédie régulière, écrite dans le style noble, et remporta le premier prix dans la soixante-treizième olympiade. Les pièces de théâtre n'avoient été, depuis la soixante-unième olympiade, époque de leur invention, que des chœurs à personnages chantans et dansans. Ce fut aussi vers ce tems qu'on commença à chanter les vers d'Homère, appellés rapsodies; et Cynaethus de Syracuse, fut le premier rapsode, dans la soixante neuvième olympiade (5). Epicharme, poëte et philosophe, fit jouer les premières comédies, et Simonide, poëte élégiaque, mérite un rang parmi les génies créateurs de cette grande époque. Ce ne fut qu'alors qu'entre les mains de Gorgias de Léontium, en Sicile,

(1) Pausan. *lib. i, p. 5, l. 8; lib. x, p. 887, ad fin. pag.*

(2) Thucyd. *l. i, p. 37, l. 33.* Diod. Sic. *circa. init. l. xii.*

(3) Voyez ci-dessus, pag. 3, note 2, et Dodwel. *Appar. ad Thucyd. p.* 14.

(4) Dodwel. *App. ad Thucyd. p. ed. Dukeri.*

(5) Schol. Pind. *Nem.* 2, *v.* 1.

Cynæthus étoit de Chio, actuellement appellée Scio; et il fut le premier qui chanta les poésies d'Homère à Syracuse, dans cette olympiade. Eusth. *Comment. in Iliad. l. i, princ.* et sur cet endroit Politi, *n.* 12, *p.* 16. Voyez t. I, p. 329. *C. F.*

l'éloquence devint une science (1); du tems de Socrate, Antiphon est le premier qui dans Athènes ait rédigé par écrit les oraisons publiques et les plaidoyers (2). La philosophie même fut enseignée pour la première fois publiquement dans la même ville par Athénagoras, qui ouvrit son école dans la soixante-quinzième olympiade (3). Peu d'années auparavant, Simonide et Epicharme avoient complété l'alphabet grec; mais les lettres qu'ils avoient inventées ne furent introduites dans les affaires publiques à Athènes que dans la quatre-vingt-quatorzième olympiade, après l'expulsion des trente tyrans (4). Tels furent, pour ainsi dire, les grands préparatifs qui devoient emmener la perfection vers laquelle l'art avançoit à grand pas.

Progrès de l'architecture et de la sculpture occasionné par le rétablissement d'Athènes.

§. 22. Les malheurs mêmes qui étoient venus fondre sur la Grèce, servirent à sa grandeur. Les ravages faits par les Perses, et la ruine de la ville d'Athènes, furent cause qu'après les victoires de Thémistocle, on songea à rétablir les temples et à rebâtir les édifices publics (5). Les Grecs, à l'abri désormais de toutes les entreprises ennemies, et transportés d'un nouvel amour pour leur patrie dont le salut avoit coûté la vie à tant de braves citoyens, commencèrent à embellir leurs villes, et à élever des bâtimens somptueux. Par l'établissement de ces édifices, ils cher-

(1) Diod. Sic. *l. xii, p.* 106.

(2) Plutarch. *Vit. Antiph. p.* 1530, *l.* 14.

(3) Meurs. *Lect. Att. l. iii, c.* 27.

(4) Corsini, *Fast. Att. Ol.* 94, *p.* 276 *et seq.*

(5) Ne pouvant accorder la contradiction manifeste qu'il y a entre cet endroit et un autre ci-dessus, §. 20, dans lequel Winkelmann avance, avec raison, d'après Pausanias, que ces temples ne furent jamais restaurés, nous dirons qu'un certain laps de tems s'étant écoulé depuis cette dévastation, on pensa à rétablir les temples; mais qu'on n'a jamais exécuté ce dessein. En effet, Périclès, au dire de Plutarque, dans sa vie, *pag.* 162. *D. oper. tom. I,* y songea, et dépêcha à ce sujet des ambassadeurs dans toutes les villes de la Grèce, pour qu'elles eussent à envoyer des députés à une assemblée qui devoit se tenir à Athènes pour se concerter sur cet objet; mais aucune des villes ne se prêta à ce désir de Périclès, et les Lacédémoniens, en particulier, s'y opposèrent, à ce qu'on dit. Ainsi les temples restèrent détruits, et Pausanias en a vu quelques-uns encore dans cet état de son tems. *C. F.*

chèrent, en même tems, à perpétuer le souvenir de la victoire de Salamine, qu'on voyoit représentée sur la frise d'un bâtiment public de Sparte, nommé le portique des Perses, parce qu'il avoit été bâti des dépouilles remportées sur les Perses (1). Ces grands établissemens rendirent les artistes nécessaires, et leur fournirent l'occasion de se signaler à l'exemple des autres grands hommes. Parmi tant de statues des dieux, on n'oublia pas les citoyens généreux qui étoient morts en combattant pour leur patrie. Tous, jusques aux femmes qui avoient quitté Athènes, et qui s'étoient retirées à Trézène avec leurs enfans, eurent part à cette immortalité : leurs statues furent placées dans un portique de la ville (2).

§. 23. Les plus célèbres sculpteurs de ce tems furent Agéladas d'Argos, maître de Polyclète, et Onatas de l'île d'Egine, qui fit la statue de Gélon, roi de Syracuse (3), placée sur un

Des artistes et de l'art de cette époque

(1) Pausan. *l. iii*, *p.* 232, *l.* 8.

C'est ainsi que j'entends ces mots : ἐπὶ τῶν κιόνων, de Pausanias, c'est-à-dire, les figures placées au-dessus des colonnes de l'édifice. Du moins je ne saurois me figurer la chose comme les interprètes nous l'expliquent ; savoir, que les chefs de l'armée des Barbares, Mardonius, Arthémise, reine de Carie, qui accompagna Xerxès dans son expédition, et d'autres, y avoient chacun leur statue, et que ces statues étoient placées sur autant de colonnes.

Je pense, qu'ils étoient en effet représentés de cette manière. Pausanias ne parle pas de bas-reliefs, mais de statues, et cela de personnes déterminées. Les Grecs avoient coutume de mettre les statues sur des colonnes; et le même Pausanias (*liv. v*, *ch.* 24, *pag.* 440, *au commenc.*) parle d'une petite statue de Jupiter, et (*ch.* 26, *p.* 446, *au comm.*) de la statue de la Victoire, ouvrage de Mendæus, nommé ci-dessus, §. 8, qui étoient posées sur des colonnes. Voyez aussi tom. I, pag. 8, note 7. Mais Vitruve (*liv. i*, *c.* 1) lève toutes les difficultés à cet égard, en disant expressément que les figures de ces Perses étoient des statues, et qu'elles servoient à soutenir le toit du portique en forme de caryatides. *C. F.*

(2) Pausan. *l. ii*, *p.* 185, *l.* 13.

(3) Il a été dit ci-dessus, pag. 198, note 7, que Pline plaçoit Agéladas dans la quatre-vingt-septième olympiade. Winkelmann, qui paroît ici vouloir l'approcher de cette époque, ne s'est pas rappellé qu'il a placé, à la même page, cet artiste beaucoup plutôt. Il aura peut-être été induit en erreur dans cet endroit par la soixante-sixième olympiade, dans laquelle vivoit Cléosthènes, dont Agélades a fait la statue. Pausanias paroît être d'accord avec Pline, puisque,

char dont les chevaux étoient de Calamis (1); Agénor, qui s'est rendu immortel par les statues des deux amis, Harmodius et Aristogiton, libérateurs de leur patrie; statues qui furent substituées, dans la première année de la soixante-dix-septième olympiade (2), à celles en bronze des mêmes héros qui leur avoient été élevées quatre ans après la mort des tyrans, et que les Perses enlevèrent (3). Glaucias, pareillement d'Egine, fit la statue

liv. viii, ch. 42, *p.* 688, il rend Agéladas contemporain d'Onatas, et dit que cet artiste travailla à la statue de Gélon plusieurs années après la mort de celui-ci, et bien long-tems après l'expédition de Xerxès contre la Grèce. La statue de Cléosthènes aura été érigée long-tems après la victoire qu'il remporta; comme nous avons vu, l. iv, c. 1, §. 9, que cela s'est pratiqué pour bien d'autres grands hommes. Si M. Falconet avoit fait cette réflexion, il n'auroit pas, dans ses notes sur Pline (*liv. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, *OEuvr. tom. III*, *pag.* 69), taxé cet auteur d'être moins exact et moins bien informé que Pausanias; et il n'auroit pas ajouté que celui-ci dit, qu'Agéladas avoit fait la statue de Cléosthènes dans la soixante-sixième olympiade. *C. F.*

(1) Pausan. *l. vi, c.* 11, *p.* 479.

(2) Je ne sais d'où Winkelmann a pris cela. Au lieu d'Agénor il a peut-être voulu dire Antenor, que Meursius, *Ceram. gemin. cap.* 10, *oper. t. I, col.* 485, et Junius, *Catal. archit. etc. p.* 14, font auteur des statues de ces deux personnages. Mais ces écrivains montrent qu'ils n'ont pas bien lu Pausanias, qu'ils citent au *liv. i, ch.* 8, *pag.* 20. Il y fait l'énumération de ces différentes statues, et en dernier lieu il parle de celles d'Harmodius et d'Aristogiton; puis ajoute que c'est Antenor qui avoit fait les plus anciennes de ces statues, et Crizias les plus récentes. Pausanias ne veut pas dire par là que ces artistes avoient fait les statues de ces deux personnages dans des tems différens, comme ces écrivains l'ont entendu; mais seulement qu'Antenor avoit fait les plus anciennes des statues en question, et Crizias les plus récentes, parmi lesquelles étoient celles d'Harmodius et de son compagnon, qui sont ici nommées les dernieres. En effet, elles étoient sorties du ciseau de Crizias; c'est là du moins ce qu'atteste Lucien, *in Philops.* §. 18, *oper. tom. III*, *p.* 45. Et l'on doit observer ici que ce Crizias est surnommé *Nesiote* par Lucien, probablement pour le distinguer d'un autre Crizias Athénien, plus ancien, dont Pausanias fait mention, *l. vi, c.* 3, *p.* 457; par conséquent on devroit corriger le passage de Pline, *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, *au comm.*, où il écrit *Crizias*, *Nestocles*, faisant deux artistes différens d'une seule et même personne, comme l'a très-bien observé Junius, *à l'endroit cité*, *p.* 57. Voyez ci-après, page 226, note 2. *C. F.*

(3) Lydiat. *ad Marm. Arund. p.* 275. Prideaux, *ad ead Marm. p.* 457, *ed. Mait.*

Prideaux fait observer, à la page citée, qu Hipparque étoit un excellent

du fameux Théagène de Thase, qui avoit obtenu quatre cents couronnes pour prix d'autant de victoires remportées dans les jeux de la Grèce (1).

§. 24. Une des plus anciennes statues sorties d'un ciseau grec qui soit à Rome, et qui date de ce tems, c'est une Muse tenant une grande lyre, qui se trouve au palais Barberin; cette figure, une fois plus grande que nature, porte tous les caractères de cette haute antiquité, caractères qui feroient croire qu'elle seroit une des trois Muses exécutées par trois grands artistes : l'une de la main de Canachus de Sicyone, tenoit deux flûtes; l'autre, faite par Aristocle, frère de Canachus, avoit pour attribut une lyre nommée χέλυς, et la troisième, ouvrage d'Ágéladas d'Argos, portoit une autre lyre appellée βάρβιτος. Cette description nous a été conservée dans une épigramme d'Antipater (2). Si cet Antipater est de Sidon, comme il le paroit par une épigramme, faite sur un Bacchus, placé à côté de la statue de Pison (3), et composée sans doute à Rome, il y a grande apparence que cette autre épigramme a pour objet les trois Muses qui étoient à Rome, et que notre poëte sidonien a vécu dans cette ville (4). Ceci pour-

prince, et qu'il ne fut pas mis à mort pour délivrer sa patrie, qui a toujours honoré sa mémoire. *C. F.*

(1) Pausan. *l. iv, p.* 478, *l.* 19.

(2) *Anthol. l. iv, c.* 12, *p.* 334.

(3) Ibid. *num.* 32.

(4) De ce que la statue de Pison est nommée dans cette épigramme, il ne faut pas conclure si facilement, selon moi, qu'Antipater vivoit à Rome; puisque d'une autre épigramme, faite par lui pour Lucullus, au nom des habitans de Tessalonique, pour le remercier de les avoir délivrés de certains brigands; on pourroit de même conclure qu'il vivoit dans cette dernière ville. Cette épigramme est rapportée par Scaliger, *Animadver. in Euseb. chronol. ad annum MDCCCCXLI, p.* 152, où il observe qu'Antipater vivoit du tems de la guerre de Mithridate. On pourroit plutôt en inférer qu'il n'étoit pas à Rome, parce qu'il a joint dans dans une autre épigramme, au nom de Pison, celui d'*Ausone*, sa nation ou sa patrie; ce qui me semble inutile pour un homme qui auroit écrit à Rome. En second lieu, on pourroit croire qu'Antipater étoit hors de Rome, parce que dans une autre épigramme, insérée de même dans l'*Anthologie, liv. vi, ch.* 10, *num.* 3, il dit qu'il envoie à Pison une chandelle d'une forme particulière. *C. F.*

roit servir à prouver l'idée que je cherche à établir. Du reste, il n'est pas possible d'indiquer positivement la différence des divers instrumens de musique que nous désignons dans les langues modernes par le terme de *lyre*. Les auteurs anciens même confondent λύρα avec χέλυς; de sorte qu'ils en attribuent l'invention tantôt à Mercure, tantôt à Apollon. Ils s'ensuit néanmoins de-là que λύρα et χέλυς étoient absolument les mêmes instrumens, ou que du moins ils se ressembloient beaucoup. Quant à l'instrument nommé λύρα, qu'on voit à la main d'une Muse parmi les peintures d'Herculanum, avec cette inscription : ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΛΥΡΑΝ (1), c'étoit une petite lyre, faite vraisemblablement comme celle qu'on suppose avoir été inventée par Mercure, et formée de l'écaille d'une tortue, ce qui la fit appeller χέλυς; c'est sous cette forme qu'on la voit aux pieds de la statue de Mercure, à la villa Négroni. De-là vient qu'Aratus nomme χέλυς, la petite lyre (2), pour la distinguer sans doute de la grande lyre nommée βαρβιτος; et cela, non, comme se l'imagine le scholiaste de ce poëte, parce qu'elle a peu de front. Quant à la lyre de la Muse du palais Barberin, elle est de la grande espèce, et ressemble à celle que tient Apollon dans un autre tableau d'Herculanum (3). Il paroît que cet instrument est le même que celui qui s'appelle βαρύμιτον, et que Pollux nomme βαρβιτος (4), c'est à-dire, ayant de grosses cordes, βαρυτέρας ἔχον τὰς χορδὰς (5); ce qui étoit par conséquent une espèce de psaltérion (6). D'après cette conjecture, je me figure que la Muse d'Aristocle aura tenu une petite lyre nommée χέλυς, et celle

(1) *Pitt. Erc. T.* 2, *tav.* 5.

(2) *Phænom. v.* 264.

(3) *Pitt. Erc. T.* 2, *tav.* 1.

(4) Poll. *Onom. l. iv*, *Segm.* 59.

(5) *Schol.* Eurip. *Alc. v.* 845.

(6) Hunt, dans sa préface pour la nouvelle édition de Hyde, *De religione Persarum*, prétend faire dériver le mot *Barbyton* de la langue persane; mais certainement il se trompe; car la preuve qu'il en apporte est tirée d'une relation concernant le roi Cosroès, sans réfléchir que du règne de ce monarque il y avoit long-tems que les Perses connoissoient les Grecs; de sorte qu'il est naturel de croire que les Perses, en adoptant cet instrument grec, en ont aussi adopté la dénomination.

de la main d'Agéladas une grande lyre appellée βαρβιτος. Il s'en-suivroit de-là que la Muse Barbérin seroit un ouvrage de ce dernier sculpteur. Suidas se trompe lorsqu'il nomme l'auteur de cette Muse Géladas, au lieu d'Agéladas, faute que Kuster n'a pas relevée dans la dernière édition du lexicographe grec.

§. 25. Je ne déciderai pas si les statues de Castor et Pollux, faites par Hégésias, et placées jadis devant le temple de Jupiter-Tonant (1), sont les mêmes figures de grandeur colossale qui se trouvent aujourd'hui au Capitole; ce qu'il y a de vrai, c'est qu'elles ont été trouvées sous cette colline (2). Une certaine dureté qu'on remarque aux parties antiques de ces figures, et qui caractérisoit les ouvrages d'Hégésias, pourroit nous déterminer à le croire (3). De-là il faudroit ranger ces statues parmi celles qui sont travaillées dans le plus ancien style, parce que cet artiste paroît avoir vécu avant Phidias (4).

§. 26. Ce qui atteste encore les progrès l'art de ce siècle, ce sont les médailles de Gélon, roi de Syracuse. Il s'en est conservé une d'or, qu'on reconnoit pour une des plus anciennes

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 16.

(2) M. l'abbé Visconti a déja observé *(Museo Pio-Clement. t. I, tav.* 37, *p.* 73, *n.* 6*)* que Winkelman est tombé ici dans deux erreurs : 1o. en supposant que les Dioscures d'Hégésias étoient de marbre, tandis que Pline *(l. cit.)* dit qu'ils étoient de bronze; 2o. en affirmant que les deux figures qui se trouvent aujourd'hui au Capitole, ont été trouvées sous cette colline, tandis que nous savons par Flaminius Vacca *(Memorie n.* 52*)*, qu'elles ont été découvertes dans le quartier des juifs. Voyez ci-après liv. vj, ch. 6, §. 52 et les notes. *C. F.*

(3) Quint. *Inst. Orat. l. xij, c.* 10.

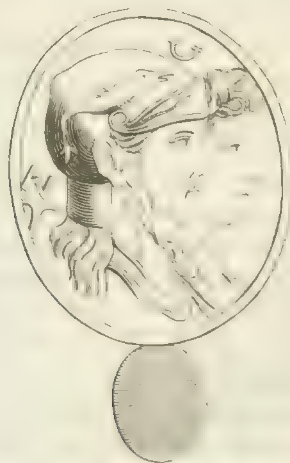
(4) Je pense qu'on peut assurer cela avec une entière confiance, si l'on réfléchit que Quintilien, qui *(à l'endr. cité)* fait l'énumération de différens artistes, pour montrer comment l'art est toujours allé en se perfectionnant, compte parmi les premiers artistes Calon et Hégésias, dont il dit que les ouvrages étoient travaillés durement, et à-peu-près dans le goût étrusques. Il place ensuite Calamis, dont il dit que les ouvrages étoient déja moins contraints; enfin Myron, dont les productions eurent un air plus naturel et plus aisé. *Duriora, et Tuscanicis proxima Calon, atque Hegesias; jam minus rigida Calamis; molliora adhuc supradictis Myron fecit. C. F.*

que nous ayons de ce métal (1). Il n'est pas possible de déterminer l'âge des plus anciennes médailles d'Athènes; mais le style du travail suffit pour réfuter le pére Hardouin, qui avance qu'aucune de ces médailles n'a été frappée avant le règne de Philippe, roi de Macédoine, puisqu'il s'en trouve d'un type très-difforme. La plus belle médaille d'Athènes que j'aie vue, est un Quinaire d'or conservé dans le cabinet Farnèse du roi des Deux-Siciles; laquelle suffit pour réfuter M. de Boze, qui prétend qu'il ne se trouve point de médailles d'Athènes en or (2). Le nom de ΙΕΡΩΝ, qu'on lit sur la poitrine d'un buste de jeune homme conservé au Capitole (3), et qui passe par cette raison pour un portrait de Hiéron, roi de Syracuse, est incontestablement une addition moderne.

(1) *Mémoires de Trév. année* 1727, *pag.* 1449.

(2) Claude Gros de Boze, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, *t. I*, *pag.* 255.

(3) *Mus. Capitol. tom. I*, *pl.* 55.



CHAPITRE



CHAPITRE II.

De l'art depuis le siècle de Phidias jusqu'à celui d'Alexandre.

§. 1. LES Grecs avoient posé le fondement de leur grandeur, fondement sur lequel on pouvoit élever un édifice aussi durable que magnifique. Les philosophes et les poëtes y mirent la première main, les artistes l'achevèrent ensuite, et les historiens nous y introduisent par un portail majestueux. Sans doute les Grecs de ce tems n'auront pas été moins surpris que ne le sont aujourd'hui les gens de lettres qui connoissent leurs poëtes, de voir, après un Eschile, qui passoit pour avoir porté la tragédie à sa perfection, paroître ensuite Sophocle, qui, prenant un vol d'aigle, s'élança tout d'un coup au plus haut degré où peuvent atteindre les forces humaines (1). Il en aura été de même de Introduction

(1) Sophocle donna *Antigone*, sa première tragédie, la troisième année de la soixante-dix-septième olympiade. Petit, *Miscell. lib. iij, cap.* 18.

l'art : du maître à l'élève, d'Agéladas à Polyclète, le pas qui fut franchi a dû paroître étonnant. Il est à croire que si le tems ne nous eût pas ravi les moyens d'apprécier les ouvrages de l'un et de l'autre, nous trouverions qu'il y avoit la même différence entre l'Hercule d'Eladas (1) et le Jupiter de Phidias, et entre le Jupiter d'Agéladas et la Junon de Polyclète, que celle qu'on trouve entre le Prométhée d'Eschyle et l'OEpide de Sophocle. Le premier, par l'élévation des pensées et la beauté des expressions, étonne plus qu'il ne touche; et comme, dans le développement de la fable, il s'attache plus au vrai qu'au vraisemblable, aussi se montre-t-il moins poète qu'historien. L'autre, au contraire, sait émouvoir, et l'effet de cette émotion est dû, non à des paroles, mais à des images pleines de sentiment qui pénètrent l'ame; par toute la vraisemblance qu'il cherche à mettre dans le développement et le dénouement de son sujet, il soutient l'attention, et nous conduit toujours au-delà de nos espérances.

De l'art avant la guerre du Peloponnèse

§. 2. Les tems les plus heureux par rapport à l'art pour les villes de la Grèce en général, et pour Athènes en particulier, furent les quatre années pendant lesquelles Périclès gouverna la république, pour ainsi dire, en monarque, et durant la guerre opiniâtre qui précéda celle du Péloponnèse, qui commença dans la quatre-vingt-septième olympiade (2). Cette guerre est peut-

(1) Dont parle le scholiaste d'Aristophane, *in Ran. v.* 504.

(2) Sans compter le tems auquel vécurent Dédale et les premiers élèves de son école, qui contribuèrent plutôt à détériorer qu'à perfectionner l'art de la statuaire, il s'écoula vingt-cinq et plus d'olympiades à préparer cette époque heureuse, si célèbre pour les arts et pour les sciences, où ils parvinrent au plus haut degré de perfection, sous le gouvernement de Périclès, qui, seul, comme l'observe Rollin, *Histoire ancien. liv. xxij, par.* 1, *ch.* 3, *art.* 2, *p.* 119, *t. XII*, étoit capable de verser dans l'ame des Athéniens le goût pour les arts, et de mettre en mouvement les artistes les plus habiles. Lui seul parvint à faire naître une si vive émulation entre les plus excellens artistes en tout genre, qu'uniquement occupés du désir de se rendre immortels, ils firent tous leurs efforts pour joindre dans les ouvrages qui leur furent confiés à la sublimité de l'inten-

être l'unique au monde dans laquelle l'art, non-seulement n'ait pas souffert, mais où il se soit même signalé par des chefs-d'œuvre. Les dissentions des Grecs étoient, s'il m'est permis de faire une comparaison, comme sont les petites tracasseries en amour, qui le rendent plus délicat et en resserrent les liens. La Grèce alors développa toutes ses ressources, et l'on vit Athènes et Sparte n'épargner aucun moyen pour se surpasser l'une l'autre à force de talens et de gloire. Les talens de tous les citoyens furent employés; les facultés morales et physiques de tous les individus furent mises en action. De même qu'un animal féroce déploie toutes ses forces, quand il se sent assailli de tous côtés, de même les Athéniens montrèrent les plus grands talens dans le tems qu'ils essuyoient les plus grands revers.

§. 3. Nous savons que pendant toute la durée de cette guerre les artistes ne perdoient pas de vue le grand jour, où leurs ouvrages devoient être exposés aux yeux de la Grèce entière. Après quatre années révolues, on célébroit les jeux olympiques, et c'étoit tous les trois ans que les jeux isthmiques avoient lieu: alors toutes les hostilités cessoient, et les Grecs, quoique acharnés les uns contre les autres, se rendoient à Elis ou à Corinthe pour prendre part à la joie universelle. Il étoit permis à tous les Grecs d'y paroitre, même à ceux qui avoient encouru le bannissement (1). A la vue de cette brillante jeunesse qui brûloit d'impatience de se signaler, ils oublioient pour quelques jours les maux passés et ceux de l'avenir. Pausanias nous apprend que

tion, la beauté et le fini du travail. Quoique, selon l'observation de Vellejus Paterculus, *l. j, c.* 16, répétée par plusieurs auteurs modernes, et confirmée par un grand nombre d'exemples, la perfection à laquelle les arts et les sciences parviennent, n'a jamais été de fort longue durée, puisque leur éclat ne fait, pour ainsi dire, que paroître et s'évanouir; cependant lorsque, pour la première fois, ils atteignirent en Grèce à cette perfection, ils s'y maintinrent long-tems; et depuis Périclès jusques à la mort des successeurs immédiats d'Alexandre, époque de leur décadence, il s'écoula trente et plus d'olympiades, ou pour le moins cent vingt ans. *E. M.*

(1) Diod. Sic. *l. xviij, p.* 593.

les Lacédémoniens firent une trève de quarante jours avec les Messéniens, pour célébrer la fête instituée en l'honneur d'Hyacinthe (1). Mais pendant la guerre avec les Etoliens et les Achéens, guerre dans laquelle les Romains prirent parti, la célébration des jeux Néméens fut suspendue pour quelque tems (2). La liberté des mœurs dans ces jeux, favorisoit l'instruction des artistes; les athlètes entroient en lice sans voiler aucune partie du corps. Il y avoit déja long-tems qu'on avoit supprimé le tablier ou l'écharpe qui couvroit la partie inférieure du corps. Acanthus fut le premier qui courut à Elis sans cette écharpe, dans la quinzième olympiade (3). C'est donc sans fondement qu'un savant a prétendu fixer l'époque de la nudité totale dans les jeux, entre la soixante-troisième et la soixante-seizième olympiade (4).

§. 4. Enfin, la seconde année de la quatre-vingt-troisième olympiade, les hostilités cessèrent, et, suivant la remarque de Diodore de Sicile, le monde entier jouit des douceurs de la paix. Les troubles de la Grèce se trouvèrent pacifiés par le traité des Grecs avec les Perses, et par la trève de trente ans, conclue entre les Athéniens et les Lacédémoniens. C'est aussi vers ce même tems que la Sicile commença à goûter le repos, par la convention des Carthaginois avec Gélon, roi de Syracuse, convention à laquelle accédèrent toutes les villes grecques de cette île. Diodore rapporte de même qu'à cette époque toute la Grèce n'offroit que

(1) Pausan. *lib. iv*, *p.* 326, *l.* 9.

(2) Liv. *l. xxxiv*, *c.* 41.

(3) Dionys. Halyc. *Ant. Rom. l. v*, *pag.* 458, *l.* 11. Conf. Meurs. *Miscell. Lacon. l. iv*, *c.* 18.

(4) Baudelot. *Epoq. de la nudité des athlètes.*

Baudelot en fixe l'époque à la soixante-quinzième olympiade. Cet auteur n'avoit pas vu sans doute tous les témoignages des écrivains qui se trouvent indiqués chez Meursius, à l'endroit cité, pour prouver que cet usage existoit long-tems auparavant; mais Meursius n'a pas non plus consulté Thucydide, sur qui Baudelot s'appuie, et qui écrivoit vers la quatre-vingt-dixième olympiade: il dit, *liv. j*, *chap.* 6, *pag.* 7, qu'il n'y avoit que peu d'années que l'entière nudité des athlètes dans les jeux s'étoit introduite; et qu'en Asie plusieurs d'entre eux se servoient encore dans ce tems-là d'un voile qui leur couvroit les reins. *C. F.*

des fêtes et des réjouissances (1). Cette tranquillité et cette allégresse universelle doivent avoir eu nécessairement une grande influence sur les beaux arts. Des circonstances aussi favorables pour les peuples, nous autorisent sans doute à placer dans la même olympiade le tems où Phidias étonna les Grecs par ses productions sublimes (2). On peut expliquer par là un passage d'Aristophane, où ce poëte représente la Paix comme une déesse avec laquelle Phidias avoit contracté une sorte d'alliance, ὅπως αὐτῇ προσήκοι φειδίας (3); réflexion à laquelle l'ancien scholiaste d'Aristophane, ainsi que ses interprètes modernes, excepté le seul Florent Chrétien (4), ont donné un sens bien éloigné de la pensée du comique grec (5).

§. 5. La mort de Cimon laissa à Périclès la liberté d'exécuter ses grands desseins. En occupant tous les bras et tous les esprits, il cherchoit à faire règner dans Athènes la splendeur et l'abondance. Il bâtit des temples, des théâtres, des aqueducs et des ports; on sait que pour la décoration de ces édifices il alla jusqu'à la profusion. Le Parthenion, l'Odeum et d'autres édifices célèbres, datent tous du même tems (6). Ce fut alors que l'art reçut, pour ainsi dire, de la vie. C'est à cette époque, selon Pline (7), qu'on peut fixer la nouvelle existence de la sculpture et de la peinture. Sous Périclès

§. 6. L'avancement de l'art sous Périclès peut être comparé à sa renaissance sous Jules II et Léon X. La Grèce étoit alors ce que l'Italie fut dans la suite : semblable à une terre fertile qui n'a été ni épuisée ni négligée, et qui, par les soins d'une culture bien entendue, développe les trésors cachés de sa fécondité; ou Observation générale sur l'art et les artistes de ce tems.

(1) Diod. Sic. *l. xij*, *p.* 87 - 88. Pausanias, *l. v*, *c.* 25, *p.* 437, *in fine.*

(2) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 5, *sect.* 4, §. 5.

(3) Aristoph. *Pac. v.* 615.

(4) Idem, *Pac. edit. Q. sept. Flor. Christ. p.* 65.

(5) Erasm. *in Adag.* Leopard. *Emendat. l. v. c.* 15.

(6) Plut. *in Pericle op. tom. I, p.* 159 *et seq.* Meursius, *Ceram. Gem. c.* 11, *op. tom. I, col.* 485.

(7) Plin. *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 5.

à un champ nouvellement labouré, qui, après une pluie douce, répand l'odeur la plus agréable. Il est vrai qu'on ne peut pas faire un parallèle exact de l'état de l'art avant Phidias avec son état avant Michel-Ange et Raphaël; mais l'on peut dire du moins qu'à ces deux époques, il avoit un caractère de simplicité et de pureté qui ne le rendoit que plus propre à être conduit à sa perfection. Le raffinement est aussi préjudiciable à la culture de l'art qu'à l'éducation de l'homme.

Phidias.

§. 7. Le chef des artistes, qui exécuta les grands projets de Périclès, fut Phidias, dont le nom est à jamais consacré dans l'histoire de l'art (1). Le génie de ce grand homme, ainsi que les talens de ses disciples et de ses successeurs, portèrent les arts qui tiennent au dessin à leur plus haut degré de perfection. Ses plus fameux ouvrages étoient la statue de Pallas dans le temple de cette déesse à Athènes, et celle du Jupiter Olympien à Elis, toutes deux travaillées en or et en ivoire (2). Quant à la somptuosité de cette Pallas, on peut s'en former une idée par la quantité d'or qui y étoit entrée, et dont Périclès fait mention dans un discours adressé aux Athéniens : il dit que le poids de cet or avoit été de quarante talens (3). Le talent attique est évalué à six cents écus romains, ou un peu plus de douze cents florins d'Allemagne. La draperie de la figure étoit faite de cet or, et les

(1) Phidias étoit comme le sur-intendant et le directeur-général des ouvrages ordonnés par Périclès. Plut. *in Pericle p.* 159, *op. tom. I.* Les peintres célèbres employés dans ce tems-là, étoient Agatarque et Zeuxis, dont le premier peignoit avec beaucoup de prestesse, tandis que le second mettoit beaucoup de tems à faire ses ouvrages. Plutarque rapporte, à l'endroit cité, que Zeuxis se glorifioit de sa lenteur, et qu'il disoit, que par ce moyen ses tableaux seroient de plus longue durée, et acquerroient une plus grande beauté à mesure qu'ils vieillissoient. Le même historien ajoute, que nonobstant la grande promptitude avec laquelle les ouvrages ordonnés par Périclès furent exécutés, ils conservoient encore de son tems toute leur beauté et leur première fraicheur. Voyez ci-après ch. 3, §. 20 et suiv. *C. F.*

(2) Pline, *liv. xxxiv*, *ch.* 8, *sect.* 19, §. 1. Athénagore (*Legat. pro Christ. pag.* 292) vante aussi la beauté de son Esculape à Epidaure. *C. F.*

(3) Thucyd. *lib. ij*, *p.* 53, *l.* 29.

parties nues, la tête, les bras et les pieds, étoient travaillées en ivoire (1).

§. 8. Les disciples les plus célèbres de Phidias, furent Alcamène d'Athènes, et Agoracrite de Paros. Alcamène eut l'honneur de faire les bas-reliefs qui décoroient le fronton de derrière du temple de Jupiter à Elis. Ce fronton représentoit d'un côté le combat des Centaures et des Lapithes, à l'occasion des noces de Pirithoüs, et de l'autre côté Thésée, qui fait un grand car- Alcamène.

(1) Tous les anciens auteurs grecs et latins qui ont parlé de Phidias, tels que Diod. de Sicul. *Bibliot. hist. lib. xij, princ.*; Pausanias, *l. v, c.* 15, *p.* 413, *et alib.*; Strabon. *lib. viij, p.* 542, *in fine*; Plutarch. *in Pericle, p.* 159 *seq.*; Lucian. *Pro imag.* §. 14, *oper. tom. II, p.* 492; Ciceron. *De clar. orat. c.* 64, 228; Plin. *lib. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 1; Quintil. *lib. xij, c.* 10, ont célébré ses ouvrages à l'envi les uns des autres. Outre la Pallas et le Jupiter Olympien, qui avoient acquis un très-grand prix par plusieurs petits accessoires très-finis, et travaillés avec une grande habileté, qu'il y avoit exécutés (comme on l'a déja fait observer ailleurs), on avoit de lui d'autres statues en ivoire, dont parlent les anciens; auxquels il faut en ajouter quelques autres en bronze et aussi en bois. Mais Phidias travailloit ordinairement sur le marbre. Pline, à l'endroit cité, lui attribue d'ailleurs l'invention du travail au tour, art perfectionné depuis par Polyclète; mais Saumaise lui dispute cette gloire, *Plin. Exercit. in Solin. c.* 52, *tom. II, p.* 737. (Voyez ci-dessus liv. iv, ch. 7, §. 7). Rollin, *Hist. anc. tom. XII, liv. xxij, ch.* 5, *art.* 2, *p.* 177, dit que Phidias fut aussi peintre, mais il ne dit pas d'où il a tiré ce fait. *E. M.*

Il l'a tiré de Pline, *l. xxxv, cap.* 8, *sect.* 34, où cet auteur dit qu'il fut d'abord peintre, ensuite sculpteur, et qu'il peignit son Jupiter Olympien. *C. F.*

Ce qu'il y a de certain, c'est que Phidias s'est immortalisé par la sculpture. Cependant, malgré un mérite aussi imminent, la jalousie et l'envie persécutèrent ce grand homme. Que d'émules ont cherché à nuire à sa gloire. Pline et Plutarque en font l'énumération; je ne saurois néanmoins me persuader qu'il ait fini ses jours dans une prison ou que ses ennemis soient parvenus à l'empoisonner. Le Jupiter Olympien est du moins un ouvrage de Phidias, postérieur au tems où Plutarque fixe la mort de cet artiste. Voyez Gedoyn, *Histoire de Phidias, Acad. des Inscript. t. IX, Mem. p.* 196. *E. M.*

L'estime singulière qu'on faisoit de cette statue, et l'enthousiasme des Grecs étoit si grand que tout le monde alloit la voir, et on regardoit comme malheureux ceux qui ne pouvoient pas jouir de ce bonheur. *Quæ dementia est*, dit Epictette chez Arrien, *l. j, c.* 6, *ad Olympia proficisci vos, ut Phidiæ opus spectetis, ac siquis ante obitum non viderit pro infortunato se ipsum reputare.* C. F.

nage des Centaures avec sa hache d'arme. Il y a une faute dans la version latine de Pausanias (1) ; car on y rend par *dans la voûte*, (*in ipsa testudine*), les mots τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς, qui, bien qu'au pluriel, ne signifient qu'un fronton. Les temples d'un carré long, comme étoit celui-ci, n'étoient point voûtés ; ils avoient intérieurement un plafond plat. La même version donne une fausse idée d'un autre passage de Pausanias, où l'on a interprèté de même la phrase suivante : καὶ αὖθις ὁ ἀετὸς κάτεισιν ἐς στένον, καὶ κατὰ τοῦτο Ἀλφειὸς ἐπ' αὐτοῦ πεποίηται ; car ici on a encore prétendu trouver une voûte : *Hic se laqueare in angustum fastigium contrahit* (2). Pausanias, après avoir décrit la course de Pélops et d'Hippodamie, exécutée sur le fronton de devant du temple, ajoute ces paroles : *au faîte du fronton on a représenté le fleuve Alphée*.

§. 9. Cet Alcamène fut le premier qui représenta la déesse Hécate triforme, ou avec trois corps et trois visages ; et cette statue portoit le nom d'Ἐπιπυργίδια, dénomination qui venoit sans doute de ses trois couronnes terminées en forme de tours (3).

Agoracrite. § 10. Alcamène fit une statue de Vénus, en concurrence avec Agoracrite, et remporta le prix sur son rival, parce que les Athéniens prononcèrent en faveur de leur compatriote (4). Agoracrite, piqué de ce jugement, ne voulut pas que sa statue restât à Athènes ; il la vendit aux habitans de Rhamnus, bourgade de l'Attique (5), où elle fut regardée par plusieurs comme un ouvrage de Phidias (6), parce que celui-ci, ayant beaucoup aimé cet élève, avoit retouché plusieurs de ses ouvrages. Le ressentiment d'Agoracrite fut tel, qu'il voulut que sa statue changeât de nom, et qu'elle portât celui de Némésis (7). Cette figure (8), haute de dix δεκάπηχυ, ou coudées, tenoit dans sa

(1) Pausan. *l. v*, *p.* 400, *l.* 1.

(2) Ces mots sont très-bien traduits, car *laquear* signifie une voûte ou un plafond. *C. F.*

(3) Pausan. *l. ij*, *p.* 180, *l.* 34.

(4) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 5, *sect.* 4, §. 3.

(5) Pausan. *l. j*, *p.* 81.

(6) Suidas et Hesych. v. Ῥαμνουσία.

(7) Plin. *loc. cit.*

(8) Hesych. *loc. cit.*

main

main un branche de μιλια (fresne) (1). Mais rien de plus naturel ici que la question suivante : Comment Vénus pouvoit-elle représenter une Némésis? cependant personne ne s'est avisé de la faire; et cette question donne lieu à deux autres; savoir, si la Vénus d'Agoracrite étoit nue ou drapée, et quels sont les attributs qui peuvent être communs aux deux déesses? Quant au premier point de la question, je réponds qu'il y a grande apparence que cette Vénus étoit drapée comme la Vénus de Praxitèle dans l'île Cos (2). A l'égard des attributs, je répéterai ici ce que j'ai dit dans un autre endroit (3), et ce que j'ai encore plus développé ailleurs, à l'occasion d'une statue de Némésis de la villa Albani (4). J'ai observé que les anciens représentoient cette déesse le bras gauche plié vers le sein, et tenant de la même main sa robe soulevée. Ce bras ainsi plié, figuroit la mesure ordinaire des Grecs appellée πυγὼν, *coudée*, qui se prenoit depuis la seconde jointure des doigts jusqu'au coude. Cette attitude servoit à indiquer que Némésis, rémunératrice des bonnes et des mauvaises actions, se sert d'une juste mesure pour récompenser et pour punir les hommes. Il faut donc croire que la Vénus d'Agoracrite étoit représentée dans la même attitude, mais dans une signification différente; la draperie soulevée devant le sein pouvoit désigner cette pudeur et cette retenue de la déesse que Praxitèle ensuite s'est proposé d'indiquer dans celle de ses Vénus qui étoit nue, en lui faisant porter une de ses mains vis-à-vis de sa gorge, et en lui faisant couvrir de l'autre, à quelque distance, ce que la pudeur cherche à cacher (5). En regardant cette sup-

(1) Pausan. et Hésych. *ll. cc.* Pour se servir ici du mot *fresne*, il faudroit lire μελία, quoiqu'il paroisse plus probable que μῆλα, qui signifie des pommes, est la véritable leçon de Pausanias; et il se pourroit bien, en effet, qu'une branche de pommier convînt à Vénus, par allusion à la victoire que cette déesse remporta sur le mont Ida, comme le remarque Visconti, *t. II, tav.* 13, *p.* 27. *C. F.*

(2) Plin. *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 5.

(3) *Descript. des Pierres gravées du cab. de Stosch, cl. II, sect.* 17, *n.* 1810.

(4) *Explic. de Monum. de l'antiquité, part.* 1, *ch.* 8.

(5) La Vénus de Praxitèle, à Gnide, dont nous avons une copie dans le ca-

position comme vraisemblable, l'artiste, sans rien changer à sa Vénus, pouvoit très-bien lui donner le nom de Némésis. Le rameau placé dans la main droite (1), abaissée vers les parties sexuelles (2), auroit été la seule addition dont il eût eu besoin pour caractériser cette déesse.

De l'art pendant la guerre du Péloponnèse.

§. 11. Dans la première année de la quatre-vingt-septième olympiade, c'est-à-dire, dans la même année que Phidias acheva sa statue de Pallas, et cinquante ans après l'expédition de Xerxès, les jalousies de différentes villes de la Grèce parvenues à leur comble, firent éclater la guerre du Péloponnèse, occasionnée par les troubles de la Sicile, auxquels tous les Grecs prirent part. Athènes et Sparte, comme les villes les plus puissantes, y jouèrent les principaux rôles. Une seule bataille navale perdue par les Athéniens, leur porta un coup dont ils se ressentirent

binet Clémentin, comme je l'ai observé t. I, p. 400, n. 2, tient de la main gauche une draperie qui pend sur un vase placé à côté d'elle; et de sa main droite elle couvre ce que la pudeur cherche à cacher. La Vénus de Médicis est dans l'attitude décrite par Winkelmann. *C. F.*

(1) Winkelmann s'écarte ici de ce qu'il a avancé dans le précédent paragraphe; savoir, que la statue tenoit dans sa main un rameau de frêne; or, cette main étoit la main gauche, comme le dit Pausanias *lib. 1, c.* 33, *p.* 81, qui ajoute qu'elle tenoit dans la main droite un vase travaillé en bas-relief, représentant différentes choses, et portoit sur sa tête une couronne avec des cerfs et des figures de Victoires; mais que tous ces attributs, l'artiste les aura ajoutés après coup. Voyez aussi Owens, *Orat. de Nemesi Phidiaca.* Si toutefois on n'aime pas mieux croire, avec Visconti, ce qui est plus probable, que les Ethiopiens qu'on voyoit représentés sur ce vase, servoient à indiquer la Lybie ou l'Arabie, limitrophe de l'Ethiopie, comme le pays qui produit les plus précieux baumes; et que la couronne, qui convient à Vénus, offroit des figures de Victoires pour indiquer le triomphe que cette déesse remporta sur ses rivales; tandis que celles des cerfs signifioient que cette victoire n'avoit pas été obtenue par la force. *C. F.*

(2) Pline, comme je l'ai déja remarqué à la page 198, note 7, place Hégias dans la quatre-vingt-quatrième olympiade, et le fait contemporain d'Alcamène aussi bien que Crizias et Nestoclès. J'ai parlé de ce premier à la page 212, note 2. J'ajouterai donc seulement ici, que si c'est celui dont parle Lucien, comme je l'ai dit à la page citée 212, note 2, il ne doit point être rangé dans cette olympiade, mais au moins dix olympiades plutôt; puisque c'est lui qui a fait les statues d'Harmodius et d'Aris

long-tems (1). Il est vrai que, dans la quatre-vingt-neuvième olympiade, on conclut une trève de cinquante ans, qui fut rompue l'année suivante, et l'animosité des Grecs dura jusqu'à l'épuisement total de la nation. On peut juger des richesses d'Athènes à cette époque, par la contribution qu'on leva dans cette ville et dans le territoire de l'Attique, pour la guerre contre les Lacédémoniens, lors de l'alliance des Athéniens avec les Thébains : selon Polybe, cette imposition monta à cinq mille sept cents cinquante talens (2).

Etat florissant de la poésie et de l'art durant cette guerre.

§. 12. Pendant cette guerre, ainsi que pendant la précédente, un destin propice semble avoir veillé sur les beaux arts et sur les belles lettres. Les Muses pacifiques furent si peu troublées au milieu du tumulte des armes, que les poëtes, ainsi que les artistes, donnèrent à leurs ouvrages le plus haut dégré de perfection. La poésie fut soutenue et vivifiée par le théâtre; car le peuple d'Athènes ne fit pas cesser les spectacles. Dans la suite, les choses en étoient venues au point qu'on les comptoit parmi les nécessités de la vie, si bien que la ville ayant été assiégée par Démétrius Poliorcète, sous Lacharès, gouverneur macédonien, et les vivres commençant à y manquer, les spectacles servirent à appaiser les cris de la faim (3). Nous apprenons qu'après la funeste guerre du Péloponnèse, dans le tems qu'Athènes étoit réduite à la plus grande pauvreté, on avoit distribué une certaine somme d'argent, à une drachme par tête, pour que les citoyens pussent assister aux représentations théâtrales. D'ailleurs, les spectacles, ainsi que les autres jeux publics, étoient réputés sacrés; aussi choisissoit-on presque toujours les grandes fêtes, particulièrement celles de Bacchus, pour

togiton, comme je l'ai remarqué à cet endroit. Ces statues furent, dans la soixante-quizième olympiade, ôtées du Céramique d'Athènes où elles étoient placées, et envoyées en Perse par Xerxès, avec le reste des dépouilles faites dans cette ville. Pausan. *l. j*, *c.* 8, *p.* 20.

(1) Liv. *l. xxviij*, *c.* 41.

(2) Polyb. *l. ij*, *p.* 148. *B.*

(3) Dionys. Halyc. *De Thucyd. jud.* *c.* 18, *p.* 234.

Cet historien ne dit pas cela. *C. F.*

faire jouer de certaines pièces. Dans la première année de cette guerre, le théâtre d'Athènes ne fut pas moins célèbre par la rivalité entre Euripide, Sophocle et Euphorion, au sujet de la tragédie de *Médée*, dont celle du premier fut jugée la meilleure (1), que le furent les jeux olympiques suivans, par la victoire de Dorioeus de Rhodes, fils du fameux Diagoras. Plutarque nous assure que les représentations des *Bacchantes*, des *Phœnisses*, d'*OEdipe*, d'*Antigone*, de *Médée* et d'*Electre*, ont plus coûté aux Athéniens, que les guerres contre les Perses pour défendre leur liberté (2). Trois ans après la représentation de *Médée*, Eupolis parut et donna ses comédies. Dans la quatre-vingt-huitième olympiade, Aristophane fit jouer ses *Guêpes*, et dans la suivante, il fit représenter deux autres pièces, les *Nuées* et les *Archaniens*.

Des ouvrages de l'art et des artistes durant cette guerre.

§. 13. Au commencement de cette guerre, l'art produisit le plus grand chef-d'œuvre qu'ait jamais enfanté l'esprit humain, savoir, la statue de Jupiter Olympien à Elis. Phidias, après avoir achevé sa Pallas à Athènes, se rendit à Elis, où, secondé par Colothès, autre statuaire (3), il entreprit cette figure étonnante, qui, composée d'or et d'ivoire, comme la Pallas, étoit haute de soixante coudées. Dans la suite des tems, les parties de l'ivoire ne joignant plus, Damophon, statuaire messénien, restaura la figure et la mit dans son premier état. Les Eléens lui rendirent des honneurs publics (4).

§. 14. Il résulte de la narration de Pline (5), que les commencemens de la guerre du Péloponnèse, furent les tems les plus florissans des célèbres statuaires, tels que Polyclète, Scopas, Pythagore, Ctésilaus et Myron.

Polyclète.

§. 15. Polyclète étoit un poëte sublime dans son art. Il cher-

(1) *Epigr. gr. ap.* Orvil. *Anim. in Charit. tom. II*, *p.* 387.

(2) Ποτ. Αθην. κατ. πολ. η κατ. σοφ. ενδοξ. *Bellone, an pace clarior. fuer. Athenien. oper. tom. II*, *p.* 340.

(3) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, *sect.* 27.

(4) Pausan. *l. iv*, *p.* 357, *l.* 12.

(5) *Lib. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19.

choit à élever la beauté de ses figures au-dessus du beau individuel. Comme il aimoit à occuper son imagination préférablement des formes de la jeunesse, il aura sans doute cherché à montrer son génie plutôt dans la mollesse d'un Bacchus et dans la florissante jeunesse d'un Apollon, que dans la force d'un Hercule et dans l'âge mûr d'un Esculape. C'est par cette raison que ceux qui ont cherché à le critiquer, auroient desiré de lui plus d'énergie, c'est-à-dire, des parties plus fortement indiquées dans ses figures (1).

§. 16. Le plus grand et le plus célèbre des ouvrages de Polyclète, étoit la statue colossale de Junon à Argos, en or (2) et en ivoire; mais les productions les plus nobles et les plus ingénieuses de cet artiste, furent deux statues d'hommes d'une jeunesse mâle (3). L'une de ces figures reçut le nom de *Doryphore*, sans doute à cause de la lance qu'elle portoit (4). Ly-

(1) *Diligentia ac decor in Polycleto, cui quamquam a plerisque tribuatur palma, tamen ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam, ut humanæ formæ decorem addiderit super verum, ita non explevisse deorum authoritatem videtur. Quin ætatem quoque graviorem videtur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.* — *Quint. Inst. l. xij, c.* 10, *pag.* 894.

Il paroît que Denis d'Halycarnasse (*De Isocr. jud. num.* 3, *oper. tom. II, p.* 152) en porte un jugement tout opposé. Il compare Polyclète à Phidias, et fait remarquer leur mérite en vantant dans leurs productions une certaine fermeté, gravité ou dignité, ainsi qu'une touche de maître qui se faisoit appercevoir dans tous leurs ouvrages : κατὰ τὸ σεμνὸν, ϗ μεγαλότεχνον, ϗ ἀξιωματικόν. Cicéron, ou l'auteur, quel qu'il soit, du livre intitulé : *Rhetor. ad Herennium, lib. iv*, *c.* 6, *n.* 9, dit que Polyclète excelloit sur-tout dans l'art de faire les poitrines des figures; ce qui n'en est pas la partie la plus difficile, pour ne pas dire qu'elle est la plus aisée. Je remarquerai à cette occasion, qu'on peut conclure de ce que dit cet auteur, à l'endroit cité, qu'en général, les maîtres donnoient pour étude à leurs élèves les têtes de Myron, les bras de Praxitèle, et les poitrines de Polyclète.

(2) Pausan. *l. ij, c.* 17, *p.* 148, *l.* 18.

(3) Plin. *loc. cit.* §. 2.

(4) Elle fut surnommée par antonomase, *la Règle*, comme nous le disent Pline, *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 2; Lucien, *De morte Peregr*, §. 9, *t. III, pag.* 331; Galien *De temperam, lib. I, cap. ult. op. tom. III, p.* 50; et *De Hippocr., et Platon. placit. lib. v, c.* 3, *tom. IV, p.* 162; où ces auteurs nous apprennent que Polyclète lui-même l'appelloit ainsi, et qu'il l'avoit faite

sippe lui-même la prit pour modèle dans l'étude de son art (1). L'autre est connue sous la dénomination de *Diadumène*, c'est-à-dire, *celui qui se ceint la tête d'une bandelette* (2), comme étoit le *Pantarcès* de Phidias à Elis (3). Le *Doryphore* servit ensuite de règle aux artistes (4).

§. 17. Indépendamment de plusieurs autres statues de Polyclète (5), les anciens faisoient grand cas de deux figures de bronze de moyenne grandeur, représentant des *Canéphores*, c'est-à-dire, des Vierges qui portoient sur leurs têtes, dans des corbeilles, certaines choses mystérieuses consacrées à Pallas, à Cérès et à d'autres divinités. Or, comme il se trouve un bas-relief de terre cuite, sur lequel on voit deux Canéphores, placées l'une vis-à-vis de l'autre, et dessinées dans le style antique, j'ai conjecturé qu'il se pourroit bien que ce fut là une copie de ces mêmes figures. D'ailleurs, Cicéron nous apprend que Verrès avoit enlevé les deux Canéphores de Polyclète à la ville de Messine, en Sicile, et qu'il les avoit fait transporter à

selon les règles exactes de la proportion et de la symmétrie des parties, telles qu'il les avoit enseignées dans un livre pareillement intitulé *la Règle*. Tzetzes, *Chil. VI*, *hist.* 191, *v.* 325, dit qu'un des tableaux de Polyclète servoit aussi de règle aux peintres. *C. F.*

(1) Cic. *De clar. orat. c.* 86.

(2) Lucian. *in Philos.* §. 18, *op. t. III*, *p.* 45. Voyez ci-après §. 29.

(3) Pausan. *l. v*, *c.* 11, *p.* 401, *l.* 25 *et seq.*

(4) Il est probable, que la statue appellée *Diadumène*, a été souvent copiée, et qu'une figure de la villa Farnèse a été faite au moins d'après une copie du *Diadumène*. C'est une figure nue, un peu moins grande que nature; elle se ceint le front d'une bandelette qui s'est conservée (ce qui doit paroître fort extraordinaire), ainsi que la main qui l'attache. Une petite figure, toute semblable, exécutée en bas-relief sur une urne funéraire, se voyoit encore, il y a quelques années, à la villa Sinibaldi, avec l'inscription : DIADVMENI; une autre sur la base de marbre d'un candélabre antique conservé dans l'église de Sainte-Agnès, hors des murs de Rome (ces deux monumens sont actuellement dans le cabinet Clémentin); de même que sur deux autres bases semblables de la villa Borghèse, où l'on voit sortir d'un fond de feuillages artistement faits, des amours qui se ceignent le front de bandelettes.

(5) Dion Chrysostome (*Orat. xxxvij*, *p.* 465. *D.*), cite une statue d'Alcibiade, faite par Polyclète. *C. F.*

Rome (1). J'ai publié ce bas-relief dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2).

§. 18. Au palais Barberin (3) on voit la figure d'un enfant, qui mord le bras d'une autre figure, qui n'existe plus. J'ai pensé que ce groupe pourroit bien être la copie d'un ouvrage de Polyclète, représentant deux enfans nus, jouant aux osselets, et connus sous le nom d'Ἀστραγαλίζοντες (4) (*Astragalizontes*). Si l'on vouloit absolument déterminer le sujet de cet ouvrage, on pourroit dire que c'est Patrocle, l'ami d'Achille, qui, étant encore enfant, et ayant eu une dispute au jeu des osselets, tua involontairement Chrysonymus, son camarade (5). Quant à cette figure, qui porte de ses deux mains le bras d'un enfant à sa bouche; je l'ai regardée long-tems comme un morceau difficile à expliquer, et je l'ai annoncée comme telle dans ma *Préface de la description des pierres gravées de Stosch*, jusqu'à ce que le hasard m'eut fait remarquer un osselet (6) dans la main de la figure qui manque. Les fils de Polyclète (7), Paralus et Xan-

(1) Cic. *Verr.* 4, *c.* 3.

(2) *Num.* 182.

(3) Actuellement à Londres, chez M. Townley. *C. F.*

(4) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, §. 2. *p.* 112.

(5) Apollod. *Bibl. lib. iij*, *cap.* 12, *pag.* 126, b.

(6) Plutarque (*Apopthegm*, *op. t. II*, *p.* 186. *D.*) dit qu'Alcibiade, dans son enfance, jouant avec un de ses compagnons, qui le tenoit si étroitement serré qu'il ne pouvoit se débattre d'entre ses bras, lui mordit dans la main. Celui-ci dit alors : Tu mords comme une femme; non, lui répondit Alcibiade, mais comme un lion. Cette réponse le rendit célèbre; mais je ne saurois croire qu'Alcibiade soit représenté, dans le monument dont il est question, au moment où il mordit son compagnon, parce que cela eut lieu en s'exerçant à la lutte, et non en jouant aux osselets. *C. F.*

(7) Les anciens ont porté un jugement fort avantageux des ouvrages de Polyclète, et en particulier Pausanias, *l. ij*, *c.* 27, *p.* 174 *et alibi.*, où il dit que Polyclète étoit aussi un habile architecte, qu'il avoit construit un théâtre bien entendu et un bel édifice circulaire à Epidaure. La manière dont Elien (*Variar. hist. lib. xiv*, *c.* 8) raconte comment Polyclète avoit été le jouet des étranges jugemens du public, est tout-à-fait plaisante. Cet artiste fit en même-tems deux statues : l'une d'après les règles de l'art; l'autre d'après les avis de la multitude. Il eut pour le public la complaisance de recevoir les conseils que lui donnoit chacun de ceux qui entroient chez lui; changeant et reformant suivant leur goût

tippus, n'ont pas égalé leur père dans l'art de la statuaire (1).

§. 19. Vitruve prétend que Scopas, statuaire de l'île de Paros, a décoré d'ouvrages de son invention le *Mausolée* (2), fameux tombeau qu'Artémise, reine de Carie, fit ériger à Mausole, son époux, qui mourut la cent-sixième olympiade. Pline dit que Scopas orna la façade du midi (3). Mais comme cet artiste florissoit dans la quatre-vingt-septième olympiade (4), et que depuis ce tems, jusqu'à l'élévation de ce monument merveilleux, on compte près de vingt olympiades, ou environ quatre-vingts ans, je ne saurois accorder cette contradiction, qui me paroît même telle qu'il sera bien difficile de la lever, à moins qu'on ne suppose qu'il y ait eu deux sculpteurs de ce nom (5). Dans les

Enfin, il exposa ses deux statues. L'une excita l'admiration de tout le monde; l'autre fut un objet de risée. Alors Polyclète prenant la parole : La statue que vous critiquez, dit-il, est votre ouvrage; celle que vous admirez, est le mien. *E. M.*

Phidias, au contraire, qui suivit la même méthode, en exécutant son Jupiter Olympien, tira avantage du jugement du public. Lucien, *Pro imagin.* §. 14, *oper. tom. II, p.* 492. *C. F.*

(1) Plat. *Protag. p.* 290, *l.* 12.

Platon, qui parle des fils de Polyclète sans les nommer, dit qu'ils étoient contemporains de Paralus et de Xantippus, qui étoient fils de Périclès, comme il l'avoit déja remarqué à la *page* 315, *au comm.* Il ajoute, à la vérité, qu'ils étoient beaucoup inférieurs en mérite à leur père; mais il fait entendre qu'étant jeunes encore, on pouvoit espérer qu'ils feroient avec le tems de plus grands progrès dans l'art. Cette réflexion vient à l'appui de l'opinion que Polyclète florissoit dans la quatre-vingt-septième olympiade, comme le rapporte Pline; puisque, d'après Diogène Laërce (*l. iij, au comm.*), Platon naquit dans l'olympiade suivante. Et pour écrire ce que nous venons de rapporter, il doit avoir connu les fils de Polyclète, qui, à la vérité, devoient déja être des hommes faits, puisqu'il dit que l'un et l'autre étoient de beaucoup inférieurs en mérite à leur père; comparaison qui n'auroit pu se faire, s'il n'y avoit pas eu quelque proportion entre leurs âges. *C. F.*

(2) Vitruv. *l. vij, in præfat.*

(3) Plin. *l. xxxvj, c.* 4, §. 9, *p.* 281.

(4) Idem, *l. xxxiv, c.* 19, §. 1.

(5) Il y a eu plusieurs Scopas. L'un d'eux vivoit du tems de Simonide, et un autre Scopas, Thessalien, étoit contemporain de ce Scopas de Paros; mais l'un et l'autre étoient probablement des philosophes. Voyez Diog. Laërce *lib. ij, segm.* 25, ainsi que Ménage sur cet endroit, *t. II, p.* 84, et Leopardi, *Emendat. l. iij, c.* 14. Vitruve, *liv. ix, ch.* 9, en nomme un autre qui vivoit vraisemblablement vers le même tems, et qui étoit mécanicien. Je dirai, pour conci-

mémoires

mémoires sur Scopas, il s'est trouvé une bien plus grande contradiction encore, laquelle n'a pu être redressée ni par Saumaise (1), ni par d'autres savans (2); et cette contradiction velier cette contradiction, ou qu'au lieu de Scopas, que Pline place dans la quatre-vingt-septième olympiade, on peut mettre un autre artiste d'un nom à-peu-près semblable, et que le copiste, à cause de cette ressemblance, aura écrit au lieu du véritable; ou si l'on préfère d'admettre comme bonne la leçon reçue dans cet endroit de Pline, alors nous dirons qu'il y a eu deux artistes qui portoient le même nom, ou bien que Pline avoit nommé ici, par inadvertence, Scopas au lieu de le placer un peu plus bas, après Praxitèle. Quel que soit le sentiment qu'on veuille adopter, toujours sera-t-il vrai, que le Scopas de l'île de Paros, dont Winkelmann fait mention, a certainement vécu dans la cent-sixième olympiade. Premièrement, parce que Vitruve et Pline s'accordent sur cette époque, et que Pausanias ne s'en éloigne pas beaucoup. Selon ce dernier, Scopas eut, la première année après la quatre-vingt-seizième olympiade, la direction de la bâtisse d'un temple, comme on le dira ci-après. En second lieu, Pline, *liv. xxxvj*, *ch.* 5, *sect.* 4, §. 7, où il parle fort au long de Scopas, et où il rapporte tout ce qui a trait à l'époque de la cent-sixième olympiade, le range parmi les artistes qui fleurirent après Praxitèle, qu'il dit (*liv. xxxiv*, *ch.* 8, *section* 19) avoir vécu dans la cent-quatrième olympiade. Troisièmement, en faisant l'énumération des ouvrages de Scopas, dans le §. 7, que nous avons cité, Pline dit, que la Vénus nue qu'il avoit faite, et qui étoit placée dans le temple de Brutus Callaicus, étoit plus belle que la Vénus de Praxitèle à Gnide, quoiqu'à Rome on n'eut point fait la comparaison avec cette statue si célèbre dans tout le monde (ainsi que j'entends le sens du passage de Pline, sans que j'aie besoin de recourrir à l'explication qu'en donne M. l'abbé Brotier, dans la note qu'il a mise dans son édition; et sans que je puisse trouver la contradiction que M. Falconnet croit y appercevoir dans ses notes sur le même endroit. *OEuvr. t. IV, p. 375 et suiv.*); de sorte que cette statue seule auroit suffi pour rendre célèbre le pays où elle se seroit trouvée placée; ce qui fait connoître que le style de Scopas étoit meilleur que celui de Praxitèle, ou que du moins il n'y étoit pas inférieur; que par conséquent il n'a pas vécu avant lui, mais qu'il n'a été que son contemporain, ou qu'il est venu même après lui. Enfin, Pline nomme les artistes qui ont été ses émules et ses compétiteurs dans l'exécution des ornemens du Mausolée que Arthémise, fit ériger à son mari. Et sur cet objet, ainsi que sur d'autres dont il est fait mention, et sur un grand nombre d'autres ouvrages de Scopas, cet écrivain parle si clairement, et il entre même dans de si grands détails, qu'il est impossible de s'imaginer qu'il se soit trompé, ou qu'il ait pris ce qu'il a rapporté de quelqu'autre écrivain, sans y avoir porté l'attention réquise. *C. F.*

(1) *Plin. Exerc. in Solin. p.* 813.

(2) Polen. *diss. del temp. di Dian. d'Ef. Saggi di diss. dell' acad. di Cortona t. I.*

noit d'une faute dans le texte de Pline, qui dit, qu'au temple de Diane, à Ephèse, il y avoit trente-six colonnes, toutes sculptées par Scopas, *cælatæ uno a Scopa* (1). L'anachronisme seroit encore plus grand (2); d'ailleurs, on devoit savoir que le travail des colonnes appartient à des tailleurs-de-pierre et non à des statuaires. Lisez ce passage, comme je l'ai proposé dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité : cælatæ uno e scapo* (3), les trente-six colonnes *faites d'un seul bloc* (4), ou

(1) Plin. *l. xxxvj, c.* 21.

C'est ainsi que Saumaise, *à l'endroit cité*, prétend qu'il faut corriger Pline, mais il n'en donne point la raison; tandis que la véritable leçon a toujours été *cælatæ, uno a Scopa*, comme l'observe aussi Poleni, *loc. cit.* §. *ix*, *p.* 14. *C. F.*

(2) Le temple de Diane à Ephèse fut brûlé dans l'olympiade CVI, la même nuit où naquit Alexandre-le-Grand, par la protection duquel il fut réédifié après. Voyez Saumaise *à l'endroit cité*, *p.* 571. *C. F.*

(3) M. Heyne n'approuve pas cette correction du texte de Pline; il pense plutôt que cet historien ayant plusieurs auteurs sous ses yeux, en a copié tout ce qui convenoit à son plan, sans prendre garde aux contradictions qui en résultoient. *E. M.*

M. Heyne auroit dû dire plutôt que ce temple ayant été construit dans l'espace de deux cents vingt ans, comme le dit Pline *à l'endroit cité* (il entend parler de l'ancien temple, et ne fixe pas l'année dans laquelle Scopas avoit travaillé), cet auteur n'est tombé dans aucune contradiction; puisqu'il se pourroit très-bien que cet artiste eut travaillé environ la quatre-vingt-septième olympiade, à laquelle Pline le place, sans que ce que j'ai dit à la page précédente, y fut cependant contradictoire. *C. F.*

(4) Je ne sais quel est l'auteur qui auroit pu dire : *columnæ uno e scapo* (colonnes d'un seul fût) pour dire colonnes d'une seule pièce. Bien moins encore me persuaderai-je cela de Pline, lui, qui (*liv. xxxvj, ch.* 5, *sect.* 4, §. 10), parlant du taureau, actuellement dans le palais Farnèse, a dit qu'il étoit *ex eodem lapide*; et de même du Laocoon (§. 11), *ex uno lapide*; comme Pausanias l'avoit dit, *lib. viij. p.* 675 ἐστὶν ὅλος ἑνὸς λίθου, *e solido et unico lapide*. Et puis étoit-ce donc une chose si extraordinaire, si merveilleuse, pour faire remarquer que dans cent vingt-sept colonnes, qui ornoient ce temple si célèbre, il y en avoit trente-six tout entiers, et d'une seule pièce; tandis que dans la Grèce rien n'étoit plus commun que de voir cela? Pline croyoit d'ailleurs augmenter le mérite de ce temple, en disant, que de trente-six colonnes travaillées, vraisemblablement en ce qui regardoit les chapitaux, sur lesquels il y avoit des ornemens ou des bas-reliefs (comme l'on doit expliquer le mot *cælatæ*, bien différent de celui de *taillées*, que semble adopter Winkelmann), une étoit l'ouvrage de Scopas, artiste très-célèbre. *C. F.*

d'une seule escape, et vous leverez toutes les difficultés qui s'y trouvent (1).

§. 20. On n'est pas d'accord sur l'auteur de la fameuse Niobé du jardin de Médicis, à Rome; les uns l'attribuent à Scopas, les autres à Praxitèle (2). Une épigramme grecque la donne à ce dernier statuaire (3). Si la Niobé, qui s'est conservée, est la même que celle dont parle Pline, la vraisemblance paroît pencher du côté de Scopas, lequel a vécu un tems assez considérable avant Praxitèle. Il est certain que la simplicité de la draperie des filles de Niobé, est une induction en faveur d'un tems antérieur. Mais si l'on aimoit mieux supposer, que cet ouvrage est une copie des statues de Scopas (4), attendu que Rome nous offre la répétition de plusieurs figures des enfans de Niobé, on aura eu soin d'imiter exactement le style de l'original; et dans ce cas-là mon opinion est aussi recevable que dans le premier. Nous savons d'ailleurs qu'on voyoit anciennement à Rome une

De Niobé: si c'est un ouvrage de Scopas ou de Praxitele.

(1) Scopas a travaillé aussi en bronze, et il étoit de plus architecte. Pausanias (*liv. vj, ch.* 25, *p.* 516) fait mention d'une Vénus en bronze de cet artiste que l'on appelloit la *Venus populaire*, assise sur un bouc, qui étoit de la même matière. Cet auteur rappelle deux temples que Scopas avoit construits : celui d'Esculape, *liv. viij, ch.* 28, *p.* 658, et celui de Minerve, à Tegée, *ibid. c.* 45, *pag.* 693. *E. M.*

Pausanias dit en cet endroit que ce temple fut restauré sous la direction de Scopas, dans la première année après la quatre-vingt-seizième olympiade. Parmi les autres ouvrages qui ont illustré Scopas, Pline (*lib. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 7) compte l'Apollon Palatin, dont je crois qu'il y a une copie dans le cabinet Clémentin, comme je l'ai déja dit à la page 56, note 2. *C. F.*

(2) Plin. *l. xxxvj, c.* 4, §. 8.

(3) *Anthol. l. iv, c.* 8, *ep.* 1, *p.* 315.

(4) C'est là ce que prétend Mengs, dans ses lettres à M. Fabroni, insérées dans le tome II de la traduction de ses OEuvres. Voici ce qu'il dit dans la première, à la page 6 : « Je suis persuadé que vous ne regardez point ce groupe comme la production de très-grands artistes, et que vous le tenez plutôt pour de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artistes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles avoient été en partie refaites dans le tems du bas-empire, et que depuis les modernes les ont enfin totalement dégradées, en voulant les restaurer. *C. F.*

autre Niobé de la même grandeur, et vraisemblablement dans la même attitude, ainsi que l'indique une tête en plâtre, dont le marbre a passé on ne sait où (1). Cette tête porte le caractère d'un style postérieur, qu'on peut rapporter au tems de Praxitèle. L'emboiture des yeux et les sourcils, qui sont rendus dans la Niobé de marbre par une saillie tranchante, sont tenus dans la tête dont il s'agit, sensiblement arrondis, comme dans celle du Méléagre au Belvédère (2); moyen qui produit cette grace dont Praxitèle étoit comme le père. Les cheveux y sont aussi travaillés avec plus de soin; de sorte qu'il se pourroit bien que cette tête de Niobé fût le fragment d'un ouvrage de Praxitèle, dont il est parlé dans l'épigramme citée (3).

(1) En Angleterre. *C. F.*

(2) Mercure, comme il a été dit plusieurs fois ci devant. Mengs (*loc. cit. p.* 11, *n.* 7) conteste à Winkelmann la différence notable que celui-ci trouve entre les sourcils de Niobé et ceux d'une autre tête, dont il y a un plâtre à Rome. *C. F.*

(3) On doit regarder comme destitué de tout fondement le discours de Winkelmann, tant ici que dans le traité préliminaire de son *Explication de Monumens de l'antiquité*, *ch.* 4, répété par M. Fabroni, dans sa dissertation sur cette statue, laquelle se trouve actuellement dans le cinquième cabinet de la galerie de Florence, comme cela a été dit plusieurs fois. On a déja fait observer ci-devant, page 232, note 5, que Scopas étoit postérieur à Praxitèle, ou du moins qu'il étoit son contemporain; et qu'il ne lui étoit point inférieur en mérite, comme le prouve le témoignage des écrivains cités chez Junius, *Catalog. archit. etc. p.* 195 *et seq.* C'est à cette grande égalité de mérite entre ces deux artistes, à laquelle il faut peut-être attribuer la cause de ce que, nonobstant qu'il y eut à Rome tant d'ouvrages connus de l'un et de l'autre, on ne pouvoit décider lequel des deux on devoit regarder comme l'auteur de la Niobé, avec ses enfans, dont Pline fait mention. Quant à moi, je ne puis supposer, comme le fait Winkelmann, que Scopas et Praxitèle ayent, l'un et l'autre, fait un groupe de Niobé, et que ces groupes se trouvoient tous les deux à Rome, parce que Pline l'auroit dit; et cela paroît d'autant plus vrai que, *liv. xxxiv*, *ch.* 8, *sect.* 19, §. 26 *et suiv.*, il fait une énumération expresse des artistes qui avoient représenté le même sujet. Je veux bien croire que la fable de Niobé ait été copiée en plusieurs endroits et par plusieurs artistes, comme l'a déja remarqué M. Lanzi, dans sa description tant de fois citée de la galerie de Florence, *art.* 1, *c.* 5, insérée dans le *Giornale de' Letterati*, *tom.* XLVII, *anno* 1782, *pag.* 76, où il prend pour exemple deux statues du cabinet du Capitole, dont on

§. 21. Ce groupe a dû être composé, indépendamment de Niobé et d'Amphion, son époux, de sept fils et d'autant de filles; mais il manque des figures des deux sexes. Il y a grande apparence que les deux fameuses statues, connues sous le nom de *Lutteurs*, de la galerie du grand duc de Toscane, à Florence, sont deux des fils de Niobé (1); aussi furent-elles regardées comme telles lorsqu'on en fit la découverte, et dans le tems qu'on n'en avoit pas encore les têtes qui ont été trouvées ensuite (2). Car c'est sous la dénomination de *fils de Niobé* que

peut voir les figures chez Bottari, *Mus. Capit. tom. III*, *Pl.* 42, une statue de la maison Colonne, peut-être la plus belle de toutes, une autre d'une proportion plus petite, de la villa Albani, et enfin deux autres encore, dont l'une est à Véronne et l'autre en Angleterre; mais quant au groupe de Florence, je le croirois original, ou du moins une copie faite d'après l'original de Praxitèle. Outre l'autorité de l'épigramme grecque citée et de celle d'Ausone, *Epit.* 28, qui attribuent à cet artiste un groupe de Niobé, on peut trouver que cela est très-vraisemblable d'après ce que dit Mengs dans sa première lettre à Fabroni, p. 5; savoir, que la tête de cette Niobé est égale (surtout pour la chevelure) à la belle tête de la Vénus du Vatican, actuellement dans le cabinet Clémentin; tête qui assurément est de cette statue, dont elle n'a jamais été séparée. Cette Vénus, ajoute-t-il, qui est médiocre et d'un style qui approche du lourd, est certainement la copie d'une autre beaucoup meilleure; et l'on conserve à Madrid, dans le palais du roi, une tête parfaitement semblable à celle du Vatican, mais infiniment plus belle; de sorte même qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune comparaison entre l'une et l'autre. Or, comme il est prouvé que cette statue de Vénus est une copie de la Vénus de Gnide de Praxitèle, ainsi que je l'ai observé ci-devant page 225, note 5, nous pouvons dire, que la Niobé, à laquelle cette tête de Vénus ressemble, est pareillement de Praxitèle. Et de la beauté de la tête de Madrid, qui pourroit bien être l'original de la Vénus de Gnide, l'on devroit inférer que la Niobé, qui est si inférieure à celle-là en beauté, comme l'est également la tête de la Vénus du cabinet Clémentin, n'est autre chose qu'une copie d'après l'original de la Niobé du même artiste; si toutefois l'on ne veut pas regarder celle-ci comme l'original de ce maître. *C. F.*

(1) Voyez la figure de ces Lutteurs chez Gori, *Mus. Florent. Statuæ*, *tab.* 73, 74, et chez Fabroni, dans la dissertation citée *Pl.* 16, conjointement avec toutes les statues de ce groupe de Niobé. Ce célèbre écrivain s'avise, *pag.* 19 *et* 20, de soutenir que ce groupe fait partie de celui de Niobé. M. Lanzi (*loc. cit. p.* 182) respecte cette opinion, mais il ne l'adopte pas. *C. F.*

(2) La statue du Lutteur vaincu, est généralement regardée comme antique;

ces figures sont indiquées dans une estampe fort rare, de l'année 1557; sans doute parce que ces deux statues ont été découvertes dans le même tems et au même endroit que les autres figures du groupe de Niobé, comme nous l'apprend Flaminius Vacca dans ses notices sur les découvertes faites de son tems (1). La fable même donne un nouveau degré de vraisemblance à ma conjecture : elle nous apprend que les fils aînés furent tués par Apollon, pendant qu'ils s'amusoient à faire des courses de chevaux dans une plaine, et que les plus jeunes périrent au moment qu'ils s'exerçoient à la lutte (2). C'est ce qui est aussi confirmé par la ressemblance du style et du travail avec les autres statues de Niobé. On pourroit encore démontrer par la forme des oreilles, que ce ne sauroit être des lutteurs de jeux publics; car comme ils se sont terrassés, ainsi qu'il arrivoit ordinairement aux pancratiastes (ce qui les distingue des lutteurs, qui combattoient debout), il faudroit que les lutteurs de Florence eussent aussi les oreilles des pancratiastes (3). On pourroit donner à ces fils de Niobé le nom de *Symplegma*, c'est-à-dire, groupe de lutteurs qui s'entrelacent; c'est ainsi que Pline nomme deux fameux groupes de lutteurs, l'un de Céphissodore, et l'autre d'Héliodore, qui représentoient la lutte de Pan et d'Olympus (4). Mais on ne peut pas donner cette dénomination à deux figures placées l'une à côté de l'autre, comme Gori l'a cru (5). Le cheval qui existe encore appartient à un des fils aînés; le statuaire s'est attâché à rendre sur la pierre qui sert d'appui au cheval, la poussière que cet animal fait lever en galoppant (6).

l'autre a été restaurée, selon quelques habiles artistes; d'autres pensent qu'elle est moderne, quoiqu'ils en regardent le travail comme fort beau. Lanzi, *loc. cit. pag.* 180. *C. F.*

(1) Montfaucon, *Diar. Ital. p.* 139.

(2) Ovid. *Metam. l. vj, v.* 221 *et seq.*

(3) Mercurial. *De gymnast. l. ij, c.* 28.

(4) Plin. *l. xxxvj, c.* 4, §. 6, *p.* 276. Ibid. §. 11, *p.* 284.

(5) Gor. *Mus. Etrusc. t. ij, p.* 458.

(6) Voici ce que M. Lanzi écrit à ce sujet, *loc. cit. c.* 6, *p.* 58. Le cheval qui étoit à Rome groupé avec les statues de Niobé, se trouve ici placé séparément et loin des autres parties de ce

La figure d'un homme âgé, avec un costume étranger, est celle du pédagogue ou du gouverneur des enfans ; c'est ainsi que sont vêtues deux figures semblables sur un bas relief de la villa Borghèse, qui représente la même fable, et que j'ai publié dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1). Cet habillement désigne des domestiques et des esclaves étrangers, parmi lesquels on choisissoit ceux qui étoient destinés à avoir l'inspection sur les enfans (2). Tel étoit Zopyre que Périclès mit auprès d'Alcibiade.

§. 22. Dans les ruines des anciens jardins de Salluste, à Rome, il a été trouvé quelques figures en bas-relief qui représentoient pareillement la fable de Niobé. Pirro Ligorio, qui rapporte cette anecdote dans ses manuscrits de la bibliothèque du Vatican, assure que ces figures étoient d'un beau travail. Un bas-relief, conservé dans la galerie du comte de Pembroke, à Wilton, en Angleterre, offre le même sujet. Il paroît, par le catalogue de cette galerie, qu'on a voulu apprécier la valeur de cette antique par son poids : on y remarque qu'elle pèse près de trois mille livres, poids d'Angleterre (3). Cette même fable étoit encore exécutée en bas-relief sur la porte d'ivoire du temple d'Apollon, qu'Auguste fit bâtir sur le mont Palatin (4).

§. 23. Pythagore de Rhégium, dans la grande-Grèce, fut le Pythagore.

groupe. Trouvé dans un autre tems et dans un autre endroit, il n'avoit sans doute aucun rapport à la fable de Niobé. Ce n'étoit pas là un cheval, comme on le croyoit, qui, ayant jetté bas son cavalier, étoit resté en son pouvoir. La bride tenue roide le long du poitrail, démontre qu'il y avoit une main qui gouvernoit le cheval. C'étoit peut-être un Castor, ou quelqu'autre héros, comme on le voit par ceux du Quirinal, auxquels ce cheval est si semblable par l'attitude, et dont il aproche tant par le mérite de la sculpture. *C. F.*

(1) *Explic. de Monum. de l'antiquité, num.* 89.

(2) Eurip. *Med. v.* 53.

(3) *Descr. delle Pitt., e Stat., etc. a Wilton.* *p.* 81.

(4) Ce sujet est représenté de même sur une belle urne du cabinet Clémentin, dont on peut voir la figure et la description dans la dissertation citée de Fabroni. *C. F.*

premier qui traita les cheveux avec plus de soin (1); observation qui peut servir à fixer l'âge de certaines statues. Nous remarquons à quelques figures d'une exécution très-savante, que les cheveux et les poils y sont disposés par petites boucles crêpées et rangées symmétriquement par étages, dans le même goût que ceux des véritables figures étrusques. Dans le sallon du palais Farnèse il y a deux statues qu'on range parmi les plus belles qui soient à Rome, et qui ont les cheveux exécutés dans ce style gêné et affecté, qui prouve un systême éloigné de la nature. Je remarquerai au surplus qu'il y a bien des figures des meilleurs tems dont les cheveux sont traités avec assez peu de soin; et on peut les citer ici pour exemple, ainsi que Niobé, ses fils et ses filles. Comme Pythagore fut le premier qui termina les cheveux avec plus de légèreté et plus de soin, on peut conclure que les statues des deux genres, avec des cheveux, soit dans le goût étrusque, soit dans le goût grec, mais d'un travail moins fini, ne sauroient avoir été faites après le tems de cet artiste. Il faut donc qu'elles soient du même âge, ou qu'elles remontent plus haut; de cet indice nous pouvons tirer la probabilité, que le groupe de Niobé doit être attribué plutôt à Scopas qu'à Praxitèle (2).

(1) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19. §. 4.
Selon Pline, Pythagore fut le premier qui rendit avec une attention particulière, non-seulement les cheveux, mais encore les veines et les nerfs. Il travailloit aussi en bronze. C'est dans ce métal qu'il fit le char de Cratisthène, de Cyrène; il fit également en bronze ce même Cratisthène accompagné d'une Victoire. Pausan. *lib. vj*, *c.* 18, 495, *lin.* 30. *E. M.*

(2) Parmi les statues de bronze de la main de Pythagore, dont Pline fait l'éloge, il y avoit celle d'un homme qui boitoit, et dont ceux qui le regardoient sembloient partager la douleur que lui causoit sa plaie. Il y avoit aussi un Apollon qui tuoit un serpent à coup de flêches. Dans la première de ces statues je reconnoîtrois volontiers le Philoctète, dont il est parlé tom. I, p. 426, note 2, et qui boitoit également pour avoir été blessé par un serpent; comme on peut le voir chez Winkelmann, *Explication de Monumens de l'antiquité*, *part. II*, *ch.* 3, et chez Raffei, dans sa dissertation sur un bas-relief de la villa Albani, dont j'ai parlé tom. I, p. 426, n. 1.

§. 24.

§. 24. Parmi les artistes de ce tems, Ctésilaüs a été moins célèbre que d'autres. Il étoit cependant un des trois statuaires qui, conjointement avec Polyclète et Phidias, remportèrent le prix dans le concours de l'exécution des statues des Amazones, destinées pour le temple de Diane à Ephèse. Les critiques n'ont pas remarqué que Pline écrit le nom de cet artiste de deux manières, c'est-à-dire, tantôt *Ctésilaüs*, et tantôt *Ctésilas* (1); il faut cependant que ce soit une seule et même personne, puisque, dans l'endroit où il le nomme Ctésilas, il parle avec éloge d'une statue de Périclès de sa main (2). Parmi les ouvrages de ce Ctésilaüs, l'antiquité vante sur-tout un homme blessé et mourant (apparemment un héros), dans lequel on pouvoit voir tout ce qui lui restoit encore de vie : *in quo possit intelligi quantum restet animæ.* Je crois que cette figure représentoit un héros, parce que je m'imagine que l'artiste n'auroit pas voulu descendre à traiter des sujets d'un ordre inférieur, attendu que son grand mérite consistoit, suivant Pline (3), à donner encore plus de noblesse aux caractères nobles de ses personnages.

Ctésilaüs, et sur-tout du prétendu Gladiateur mourant.

§. 25. D'après cette remarque, la statue du prétendu Gladiateur mourant (4), au cabinet du Capitole, ne sauroit être de la main de Ctésilaüs, parce qu'elle représente un homme de peine, qui a mené une vie laborieuse, comme on le voit à son visage, à une de ses mains, qui est antique, et aux plantes de ses pieds (5).

Quant à l'autre statue, je serois porté à croire qu'elle représente plutôt Apollon tuant le serpent Python, que l'Apollon *Sauroctonos*, ou qui tue un lézard, comme le prétend Hardouin, dans ses notes sur ce livre, n. 12; car dans ce cas Pline lui auroit donné le nom de *Sauroctonos*, comme il appelle celui de Praxitèle, et il n'auroit pas dit au pluriel *sagittis confici, à coups de flèches.* Voyez ci-après liv. vj, ch. 2, §. 49 et suiv. et liv. vj, ch. 6, §. 51.

(1) Plin. *lib. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, *princ.* Hardouin avoit corrigé et mis *Ctesilaüs.*

(2) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, §. 4.

(3) *Loc. cit.*

(4) Cette statue ne sauroit être tout au plus qu'une copie, puisque l'original de Ctésilaüs doit avoir été en bronze. Pline, *à l'endroit cité. C. F.*

(5) Elle est dans le cabinet Clémentin; et l'on en peut voir les figures chez Bottari, dans la description de ce cabi-

Il a une corde autour du cou, nouée sous le menton, et se trouve couché sur un bouclier ovale, sur lequel on remarque une espèce de cor brisé (1). Cette statue ne sauroit représenter un gladiateur, tant parce que dans les beaux siècles de l'art, les Grecs ne connoissoient pas les spectacles sanguinaires de ces sortes d'athlètes (2), que parce qu'aucun artiste célèbre, de qui cette statue est digne, n'auroit voulu s'abaisser à représenter de pareils personnages (3). Ce ne peut pas être non plus un gladiateur, puisque les gladiateurs ne portoient pas de cor tortueux, comme étoient les trompes ou les *litui* des Romains : l'instrument qu'on voit ici est cassé et étendu sous la figure (4). Une inscription grecque nous apprend à ce sujet que les crieurs ou hérauts (κήρυκες) dans les jeux olympiques en Elide, portoient une

net, *tom. III*, *Pl.* 67, 68 ; chez Maffei, *Raccolta di Statue*, *tav.* 65, et chez Montfaucon, *Antiq. explic. tom. III*, *part.* 2, *Pl.* 155. *C. F.*

(1) En la restaurant on y en a ajouté un autre du côté de la main droite, laquelle est également moderne, de même que la partie de la base sur laquelle elle porte ; on croit que c'est l'ouvrage de Michel-Ange Buonarruotti. *C. F.*

(2) Ces spectacles furent en usage chez les Grecs dès les tems les plus anciens, sur-tout à l'occasion des funérailles, comme le prouve Athenée, *l. iv*, *ch.* 13, *p.* 154 *et suiv.* ; mais ils n'avoient pas pour ces spectacles une grande faveur. La monomachie, ou le duel, étoit plus du goût de ces peuples. On se servoit de ce moyen pour décider, en faisant paroître sur le pré les deux chefs d'une armée, le sort de deux peuples qui étoient en guerre, sans recourir à une bataille, ainsi que le remarque le même Athenée, et comme nous le savons de Pittacus qui se distingua dans un pareil combat singulier. Laërce, *lib. 1*, *segm.* 74. Polien. *Stratag. lib. 1*, *c.* 25. *C. F.*

(3) Je ne saurois donner une grande valeur à cette raison, puisque aucun des artistes de mérite n'a fait difficulté de représenter les vainqueurs de tant d'autres jeux en usage parmi les Grecs, lesquels n'étoient pas toujours des personnages bien illustres ; ils n'ont même pas cru se déshonorer en représentant des chiens, des bœufs, des porcs, et tant d'autres sujets abjects. Et ces artistes devoient être bien moins difficiles sur ce point, quand ces ouvrages leur étoient commandés et payés. *C. F.*

(4) Bottari, qui (*loc. cit pag.* 137 *in fine*) veut que cette figure représente un gladiateur, dit que l'on faisoit usage du cor dans ces jeux. Cela est vrai ; mais on l'employoit seulement pour donner le signal de l'attaque, et les gladiateurs eux-mêmes ne s'en servoient point. *C. F.*

corde au cou, et sonnoient du cor. Cette inscription, placée au-dessous de la statue d'un vainqueur à Olympie, peut répandre du jour sur la figure du Capitole. Elle porte que ce vainqueur, qui étoit en même tems un héraut, s'acquittoit de son emploi, *sans se servir ni du cor, ni de la corde :*

Οὐδ' ὑποσαλπίγγων, οὔτ' ἀναδἑιγματ' ἔχων (1).

Or, Hésychius explique le mot ἀναδείγματα, par ἡνίας περί τραχήλους (2), *une bride* ou *une corde autour du cou.* Saumaise conjecture, non sans quelque fondement, que ces hérauts se servoient aussi de cette corde, de peur de se rompre une veine en sonnant du cor (3). L'éloge du héraut, que contient l'inscription que nous venons de citer, porte que, sans avoir eu besoin ni du cor ni de la corde, il n'employoit que sa voix pour se faire entendre de tous les Grecs assemblés aux jeux olympiques.

§. 26. Cependant il y a une différence à faire entre les hérauts des jeux olympiques et ceux que les généraux envoyoient

(1) Poll. *Onom. l. iv, Segm.* 92.

(2) Hesych. *v.* Ἀναδείγματα.

(3) C'est par cette raison, je crois, que ceux qui récitoient quelqu'ouvrage à haute voix en public, se serroient le cou avec un lien; comme il semble que l'indique Martial, quand il dit, *Epig. lib. iv, num.* 41.

Quid recitaturus circumdas vellera collo?
Conveniunt nostris auribus illa magis.

M. l'abbé Bracci, qui se moque de l'opinion de Winkelmann, dans sa dissertation *Sopra un clipeo votivo, etc. præf. pag.* 7, veut absolument, d'après l'explication de Bottari (*loc. cit.*), qu'on reconnoisse dans la statue du Capitole un gladiateur *laqueator*, ou un de ceux qui, selon S. Isidore (*Orig. lib. xviij, c.* 56) cherchoient à jetter un nœud coulant autour du cou ou de quelque autre partie du corps de leurs adversaires, pour les arrêter quand ils vouloient les éviter par la course. Mais pour soutenir ce sentiment, il faudroit d'abord prouver par quelle raison on donnoit un cor à un pareil gladiateur, comme nous l'avons dit plus haut, chose dont S. Isidore ne parle pas; et 2o. il faut observer que la forme de la corde de notre statue ne ressemble point à un nœud coulant; mais qu'elle est d'une forme particulière, et paroît être un collier, fermé par devant au moyen d'un ressort ou d'un cadenat. *C. F.*

d'une armée ou d'une ville à l'autre : il n'est pas dit que ceux-ci fussent munis de cor pour sonner. Les hérauts portoient ordinairement un caducée, symbole de la paix, et dont Jason eut soin de se munir en signe de ses intentions pacifiques, lorsqu'il débarqua sur le rivage de la Colchide (1). Ces sortes de députés portoient quelquefois le caducée dans une main et la pique dans l'autre, pour déclarer la guerre ou pour proposer la paix : c'est de ces hérauts que vient le proverbe grec : τὸ δόρυ καὶ τὸ κηρύκειον ἅμα πέμπειν (2), *envoyer la pique et le caducée en même-tems ;* c'est-à-dire, proposer la guerre ou la paix. C'est avec ce double caractère de sa mission qu'est peint sur un vase de terre cuite, un héraut qui porte un chapeau blanc rabattu sur ses épaules comme les voyageurs, avec son caducée dans la main droite et sa pique dans la main gauche. Ce vase qu'on conserve au cabinet du collège Romain, se trouve gravé à la fin du troisième chapitre du traité préliminaire de mon *Explication de Monumens de l'antiquité.* Quelquefois les hérauts, qu'on nommoit aussi γραμματεῖς, parce qu'ils portoient les ordres du général à l'armée, étoient armés d'une pique à laquelle étoit attachée une espèce de banderolle, ταινία (3) qui, flottant au gré du vent, attestoit que la personne de ces officiers étoit sacrée. Il y a grande apparence que les bandelettes qui surmontoient le sceptre de Chrysès, prêtre d'Apollon, ont la même signification dans Homère (4). Quand ils étoient porteurs de bonnes nouvelles, ils avoient soin d'entourer leurs piques de rameaux de laurier (5). Comme nous savons que les Barbares envoyoient leurs hérauts avec des flûtes et une lyre pour calmer les esprits et les dispo-

(1) Apollon. *Argon. l. iij. v.* 197.

(2) *Polyb. l. iv, p.* 518. *A.*

Ainsi que cela étoit aussi d'usage chez les Romains. Aul. Gell. *Noct. Attic. lib. x, c.* 27. *C. F.*

(3) Diod. Sic. *l. xv, p.* 367.

(4) Hom. *Il.* 1, *v.* 14, 15.

(5) Plutarch. *Pomp. p.* 1171, *l.* 28.

Il parle des licteurs, qui marchoient à la tête des armées romaines victorieuses, en portant, comme un signe de triomphe, les faisceaux dans lesquels étoient entrelacées des branches de laurier *C. F.*

ser à entendre leurs propositions (1), nous pouvons croire aussi que les Grecs étoient pareillement dans l'usage d'équiper les hérauts qui leur servoient de députés, à la manière de ceux d'Olympie, et de les envoyer munis d'un cor et le cou entouré d'une corde, outre un bouclier dont ils étoient encore armés (2). C'est peut-être à cet antique usage que nous devons celui d'envoyer un trompette à l'ennemi en guise de héraut. Nous savons de plus que Virgile disoit de Misène, héraut d'Hector, qu'il portoit un clairon et une lance.

Et *lituo* pugnas insignis obibat et *hasta*.
AEN. *lib. iv, v.* 167.

§. 27. Peut-être me demandera-t-on, comment et à quelle

(1) Athen. *Deipn. l. xiv, p.* 627. *D.*

(2) C'est là ce qu'il falloit prouver, surtout après avoir dit plus haut qu'on n'a trouvé dans aucun écrivain, qu'ils se servoient de cor, mais bien qu'ils portoient le caducée et la pique. Le caducée a toujours été le signe distinctif des hérauts, quand ils alloient annoncer la paix, comme nous le voyons dans Thucydide, *lib. j, cap. ult.*, et dans le Scholiaste grec sur cet endroit, Servius, *ad AEneid. lib. iv, vers.* 242, où il est d'accord avec tous les autres écrivains. Lorsqu'il s'agissoit de déclarer la guerre, le héraut étoit muni d'une lance, selon Polybe, *loc. cit.* Et comme on les regardoit comme des personnes sacrées, envoyées, pour ainsi dire, par les dieux, ils ne pouvoient pas être maltraités par les ennemis; ainsi qu'il leur étoit également défendu de nuire à ceux-ci. *Diod. lib. v,* §. 75, *p.* 391. *Mercurii inventioni attribuunt caduceatorum legationes in bellis, pacificationes item, et fœderum libamenta, horumque insigne caduceum, quod verba ad hostem facturi præferunt, eoque tuti accedunt, et recedunt;* Suidas, v. Κηρύκειον : parce qu'ils alloient nus ou désarmés, comme le marque Dion Chrysost. *Orat. lxxvij, p.* 473. *C. Caduceatores a diis missi dicuntur. Atque ideo apud nos pax a caduceatoribus annunciatur : bella autem fere pleraque non denunciata geruntur. Et nudi legationem funguntur ad armatos pro pace, neque illorum quemquam injuria licet afficere, ut qui deorum sint ministri, quicumque amicitiæ nuntii sunt.* Ils ne devoient donc point porter de bouclier, qui est une arme défensive, ni d'épée qui est une arme offensive; d'où l'on pourroit conjecturer que la figure sur le vase, cité par Winkelmann, représente toute autre chose qu'un porteur de caducée (si toutefois ce vase est d'un artiste grec), puisqu'il a l'épée au côté. Au reste, on peut apprendre par Pollux, *l. iv, c.* 12, *segm.* 94, que les hérauts ne se servoient pas de cor, mais de la voix seulement. *C. F.*

occasion on a représenté dans la statue dont il s'agit un héraut blessé et mourant? Quoique je pusse fort bien me dispenser de répondre à cette question, après avoir, comme je pense, apporté des raisons qui constatent suffisamment que cette statue offre un héraut blessé, je prierai le lecteur de considérer si ce personnage ne pourroit pas représenter Polyphonte, héraut de Laius, roi de Thèbes, qui fut tué par OEdipe avec son maître (1); ou si ce ne seroit pas Copréas, héraut d'Eurysthée, que les Athéniens massacrèrent, lorsqu'il voulut emmener de force les descendans d'Hercule qui s'étoient réfugiés dans leur ville auprès de l'autel de la Miséricorde. Cette opinion peut acquérir quelque degré de vraisemblance, si l'on se rappelle que ce Copréas est le plus fameux héraut de la mythologie grecque, dont la mémoire se renouvelloit chaque année publiquement à Athènes. Du tems de l'empereur Adrien cette ville célébroit encore une fête d'expiation pour le meurtre commis en la personne de ce héraut (2). De plus, notre statue pourroit bien aussi être celle d'Anthémocrite, héraut athénien, massacré par les Mégaréens. La mort de cet homme public fut cause, au rapport de Pausanias, que la ville de Mégare éprouva la colère des dieux. Les Mégaréens, ajoute-t-il, furent les seuls de tous les Grecs à qui les bienfaits d'Adrien semblent avoir été inutiles (3).

(1) Apollod. *Bibl. lib. iij, p.* 99, *a.*

Polyphonte fut tué étant sur un char avec son maître, et il étoit simplement son crieur, ou du moins ne fut-il pas tué comme héraut député à quelque peuple. Je ne vois donc point la raison pourquoi il auroit mérité une statue; et Apollodore ne lui attribue aucune qualité qui puisse le faire distinguer. *C. F.*

(2) Philostr. *Vit. Sophist. p.* 550.

(3) Pausan. *l. j, p.* 88.

Anthémocrite ayant été envoyé comme héraut par Périclès, selon le témoignage de Plutarque, *in Pericl. p.* 168, *E*, on pourroit croire, avec quelque fondement, que ce général, qui étoit un protecteur si décidé des arts, comme nous l'avons dit, liv. vj, ch. 2, §. 6 et suivans, lui avoit fait élever une statue, et qu'elle a été l'ouvrage de Ctésilaüs, cité par Pline; puisque ce fut aussi cet artiste qui fit la statue de Périclès même, comme l'a remarqué Winkelman ci-dessus, §. 24. Mais il y a d'autres raisons qui s'opposent à cette conjecture, outre celles que j'ai déja alléguées ci-dessus, p. 245, n. 2. D'abord, Plutarque ne fait pas mention d'une telle

§. 28. Parmi les artistes qui ont fleuri dans la quatre-vingt-septième olympiade, Myron est le dernier que cite Pline. Il

Myron. Doute sur son antiquité

statue : il dit seulement qu'Anthémocrite fut enterré, par un décret public, près de la porte Triasia, à Athènes; et Pausanias, *à l'endroit cité*, nous apprend qu'on éleva un cippe à sa mémoire. En second lieu, notre statue n'a point de barbe, qu'on portoit cependant encore du tems de Périclès; comme on le voit par un hermès avec son nom dans le cabinet Clémentin. Nous savons de plus par Athenée (*liv. xiij, ch.* 3, *p.* 565) que l'usage de raser le menton, ne s'est introduit en Grèce, et nommément à Athènes, que du tems d'Alexandre le Grand; lequel, au dire de Plutarque (*in Theseo p.* 5, *B.*), fut le premier qui le fit raser à ses soldats, afin que les ennemis ne pussent pas les saisir par cette partie du visage. On répondra peut-être à cela, que si notre statue n'a point de barbe, elle a des moustaches, lesquelles étoient en usage chez les Barbares; ce qui pourroit faire croire que les Grecs se servoient de Barbares pour hérauts, et qu'en conséquence celui que représentoit cette statue, étoit un héraut. Je ne dis point que cet usage n'eut pas lieu chez les peuples barbares, et en particulier chez les Celtes, ainsi que cela est prouvé par Diodore, *liv. v*, §. 28, *pag.* 35[illegible], Jules-César, *De bello Gallico, lib. v, c.* 14; Sidon. Apollinar. *Panegyr. v.* 243; Pelloutier, *Hist. des Celtes, liv. ij, ch.* 8, *t. II, p.* 186; et nous en avons l'exemple dans les Planches II et III du tom. I, lesquelles probablement représentent deux soldats celtes, comme il a été dit au livre j, ch. 3, §. 6. Je ne saurois cependant croire que les Grecs ayent voulu se servir de ces peuples pour un emploi aussi délicat. D'ailleurs, nous trouvons dans Athenée (*liv. vj, ch.* 6, *p.* 234. *E.*) que les hérauts étoient Grecs de nation, et même d'une famille déterminée; jamais du moins je n'ai trouvé un exemple du contraire.

Après toutes les observations qu'on vient de lire, l'idée de notre auteur semble toujours rester bien problématique. Je vais en proposer une autre qui ne s'en éloigne pas beaucoup, et qui paroît avoir quelqu'apparence de vérité. Je supposerois donc qu'on a voulu représenter ici un trompette spartiate, qui se sera signalé par quelqu'action d'éclat, ou qui, pour quelqu'autre cause, aura mérité qu'on lui érigeât une statue. Il y avoit des hommes donnant du cor et jouant de la flûte, attachés aux armées de Sparte, et c'étoit sur le son de ces instrumens qu'on régloit la marche, le combat et la retraite, Thucydide, *Hist. l. v, c.* 70, *p* 36[illegible]; Plutarque, *Lacon. apophtheg. t. II. p.* 210 *in fine*, et *Lacon. instit. p.* 2[illegible]8, *B*; Lucian. *De Saltat.* §. 10, *op. t. II*, 275; Athen. *lib. xiv, c.* 6, *p.* 627. *D.* La corde qu'on voit au cou de cette statue, convient à un pareil trompette, de même que le bouclier qu'ils employoient pour se défendre pendant qu'ils se servoient de leur instrument. Lorsque l'usage de se faire la barbe se fut introduit en Grèce de la manière dont nous l'avons dit ci-dessus, les Spartiates, les plus braves d'entre les Grecs, retinrent, peut-être pour marque d'un plus grand courage et de plus de

travailla sur-tout en bronze, et ses figures d'animaux ne furent pas moins estimées que celles d'hommes. On voyoit quatre bœufs de sa main (1) rangés autour d'un autel, placé dans l'avant-cour du temple d'Apollon, bâti sur le mont Palatin par l'empereur Auguste (2). Qui ne connoit pas les jolis vers (3) faits

fierté, la moustache, comme cela est dit d'Antiphane, chez Atheuée, *l. iv, c.* 9, *p.* 143 *princ.*, lequel vivoit exactement au tems d'Alexandre le Grand, selon que nous l'apprend le même Atheuée, *l. xiij, princ. p.* 555. Et comme dans la suite il fut ordonné par un édit des Ephores de ne plus porter de barbe, défense qui fut renouvellée tous les ans, comme nous le savons par Plutarque, *De sera num. vind. oper. t. II, p.* 550; on pourroit croire que cette statue a été érigée à ce trompette spartiate environ, ou peu après, le tems d'Alexandre, tems auquel son travail paroît bien se rapporter à cause de sa beauté. On pourroit supposer aussi, qu'on a voulu représenter ici un porte-lance ou porte-bouclier, ou bien un de ces soldats, qui accompagnoient les chefs, chargés de porter leurs armes, et de les défendre dans l'occasion avec leurs boucliers contre les coups des ennemis; ainsi qu'Ajax paroit les coups qu'on portoit à Teucer, Lucien, *In Paras.* §. 49, *t. II, p.* 874. Ces espèces d'écuyers portoient, outre leurs armes, un cor pour rappeller les soldats auprès de leur capitaine, et pour donner le signal de la bataille. C'étoit un de ces hérauts que ce Mysène, compagnon d'Hector, dont Winkelmann fait mention, et que Virgile nous décrit ainsi à l'endroit cité:

Misenum æolidem, quo non præstantior alter
Ære ciere viros, Martemque accendere cantu.
Hectoris hic magni fuerat comes, Hectora circum
Et lituo pugnas insignis obibat, et hasta.

Qui sait si quelqu'un de ces hérauts au service des Grecs, soit qu'il ait été Spartiate ou Barbare, ne s'est pas rendu célèbre en défendant son capitaine, et en périssant au combat; de sorte que celui-ci, par reconnoissance, lui aura fait élever une statue pour immortaliser sa mémoire? *C. F.*

(1) Tom. I, pag. 489, note 4, j'ai expliqué par *vaches* les *boves* de Properce; en supposant que ces figures pouvoient avoir été faites sur le modèle de la fameuse vache de Myron; cependant si l'on veut que ce soient véritablement des bœufs, je n'y vois pas grande difficulté. *C. F.*

(2) Propert. *l. ij, el.* 23, *v.* 7.

(3) On trouve trente-six épigrammes dans l'anthologie grecque sur une pareille vache. Il est bon de remarquer ici que cet ouvrage de Myron, de même que d'autres chefs-d'œuvre de cet artiste, ont été plus payés par des éloges que par de l'argent; Car on sait que My-

sur

sur la fameuse vache (1) de ce statuaire? Parmi ces différentes épigrammes il y en a deux d'Anacréon (2); et Pline, en faisant mention des poésies de la célèbre Erynna de l'île de Lesbos, nous apprend qu'elle avoit fait des vers sur un monument érigé par cet artiste à une cigale et à une sauterelle (3). D'après ces épigrammes grecques, Joseph Scaliger a fait une objection contre le tems dans lequel Pline place Myron; et, fondé sur ce qu'Erynna étoit contemporaine d'Anacréon et de Sapho (4), il croit pouvoir statuer que cet artiste étoit plus ancien (5), et qu'il devoit être mis dans la soixantième olympiade : de cet argument il tire la conséquence que Pline, qui place Myron dans la quatre-vingt-septième olympiade, s'est contredit lui-même (6).

ron vécut et mourut fort pauvre. Petron. Arb. *in Satyr. p.* 322. *E. M.*

(1) Possédée par les Athéniens. Cicer. *in Verr. act. II*, *l.* 4, *c.* 60; d'Athènes elle a été transportée à Rome, où elle se voyoit encore dans le *Forum* du tems de Procope, qui en parle, *De bello Gothico*, *l. iv*, *c.* 21; c'est-à-dire, vers le milieu du sixième siècle. *C. F.*

(2) Anthol. *l. iv*, *c.* 7, *ep.* 3, 4, *p.* 302.

(3) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, §. 3.

(4) Athenée (*liv. xiij*, *ch.* 8, *p.* 599. *C.*) dit que Hermésippe s'étoit trompé en faisant Sapho contemporaine d'Anacréon, puisqu'elle avoit vécu plusieurs années avant lui. *C. F.*

(5) Scalig. *Animadv. in Euseb. chron. p.* 124.

Il ne détermine pas que Myron doive être placé dans la soixantième olympiade. *C. F.*

(6) Anacréon, suivant l'observation de Barnes, dans la vie de ce poëte qu'il a mise à la tête de ses ouvrages, *n. v*, *p.* 9, naquit dans la seconde année de la cinquante-cinquième olympiade, et vécut quatre-vingt-cinq ans, Lucien, *in Macrob.* §. 26, *op. t. III*, *p.* 228. On pourroit faire coïncider la vie de ce poëte avec celle de Myron, en disant que le premier a chanté, dans les derniers jours de sa vie, la vache de Myron, que cet artiste pourroit avoir faite dans la vingt-cinquième année de son âge ou environ, ainsi que le remarque M. Falconet, *Not. sur le xxxiv liv. de Pline*, *c.* 8, *sect.* 35, *œuv. t. III*, *p.* 156; en supposant qu'Anacréon vivoit dans la soixante-douzième olympiade. Il auroit pu cependant étendre encore plus loin la vie de l'un et de et de l'autre, puisque Anacréon est parvenu jusqu'à la soixante-seizième olympiade, d'après le calcul du même Barnes; ce qui ne feroit que onze olympiades avant l'époque à laquelle Pline dit que Myron a fleuri. Quant à la poëte Erynna, il est assez probable que, dans cet endroit, Pline a mal-à-propos appliqué à Myron le sculpteur, ce qu'elle dit de la poëte Myron, dont parle aussi Suidas, et en l'honneur de laquelle il a fait pour son tombeau une épigramme grecque,

Je ne prétends pas prononcer sur cet anachronisme apparent; on pourroit conjecturer toutefois que Myron a fleuri dans un tems antérieur, soit par ses statues de bois, parmi lesquels il y avoit une Hécate à Egine (1), soit aussi par la façon très-ancienne d'écrire les inscriptions placées, suivant Pausanias (2), au-dessous des statues de la main de cet artiste : remarque que l'auteur grec ne fait sur aucune inscription des ouvrages de Phidias, de Polyclète et de leurs contemporains (3). De plus, ce qui pourroit autoriser à placer Myron dans une époque plus reculée, c'est son nom en lettres d'argent, incrusté sur la cuisse d'un Apollon de bronze, qui étoit à Agrigente (4); car l'usage de graver des lettres sur la figure même n'étoit plus pratiqué, que je sache, du tems de Phidias. Mais nous savons que cet usage avoit lieu du tems d'Anacréon, dont Myron pourroit avoir été le contemporain, si l'on en juge par les vers de ce poëte; en effet, dans une autre épigramme d'Anacréon il s'agit d'une statue de Mercure, qui portoit sur le bras le nom de celui qui l'avoit fait ériger (5). J'observerai à cette occasion, que ce n'est pas contre une défense publique que Myron a gravé son nom sur l'Apollon d'Agrigente, comme un écrivain l'a avancé sans fondement (6); car Cicéron, qui rapporte le fait, ne dit pas un mot de cette défense. Il est vrai que Phidias ne put jamais ob-

rapportée par Hardouin sur l'endroit cité de Pline. C'est là le sentiment de Fabricius, *Biblioth. græca, t. I, l. ij, c.* 15, *n.* 28, *p.* 555. Hardouin, au contraire, veut que cette Erynna, ou l'auteur, quel qu'il soit, de cette épigramme, s'est trompé, en attribuant cet ouvrage à la poëte Myron, plutôt qu'au sculpteur de ce nom. *C. F.*

(1) Pausan. *l. ij, p.* 181.

Phidias a fait aussi une statue de Minerve en bois pour la ville de Platée, laquelle étoit presque aussi grande que celle qu'il avoit faite pour les Athéniens, dont il a été parlé ci-dessus §. 13. Pausan. *l. ix, c.* 4, *p.* 718. *C. F.*

(2) Pausan. *l. v, p.* 455, *l.* 19.

(3) Cet argument prouveroit trop, puisque Pausanias parle de Licius, fils de Myron, sur un des ouvrages duquel il y avoit une inscription en caractères d'une forme antique. *C. F.*

(4) Cicer. *in Verr. act. II, l. iv, c.* 43.

(5) Suid. Ἀγοραῖ. *V. ibid. not. Kust.*

(6) Fraguier, *Galerie de Verrès, Mém. de l'acad. t. VI, p.* 568.

tenir la permission de placer son nom sur la statue de Jupiter Olympien (1) ; mais on ne peut pas en inférer que ce fut en vertu d'une loi alors générale. Enfin, on pourroit objecter à Pline lui-même ce qu'il dit du travail des cheveux dans les figures de Myron : *Capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituerat* (2). Il s'ensuivroit de-là qu'il tenoit de près au tems où l'on étoit dans l'usage de traiter les cheveux et les poils avec cette sorte de négligence ; car Myron auroit surement fait des efforts pour n'être inférieur à aucun des artistes qui florissoient dans la même olympiade où Pline a jugé à propos de le placer, et qui savoient traiter les cheveux avec plus d'intelligence (3). D'un autre côté, j'avoue que l'éloge que Pline donne à ce maître, en disant : *Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus*, paroît ne pas s'accorder avec ma conjecture précédente : il résulte de sa proposition qu'il préfère Myron à Polyclète même, pour ce qui regardoit la partie de l'harmonie (4). Or, si ce pre-

(1) Pausan. *l. v, c.* 10, *p.* 397, dit que ce nom étoit écrit sur la base. Selon Clément d'Alexandrie, *Cohort. ad Gent. n. iv, p.* 47, et Arnobe, *Advers. Gentes, l. vj, p.* 199; Phidias mit le nom de *Pantarce*, son ami, sur un doigt de la même statue de Jupiter; et il plaça son propre nom sur la base d'une Vénus, à Athènes, comme le dit Plutarque, *in Pericle*, *p.* 160. *C.* Voyez aussi les académiciens d'Herculanum, *De' Bronzi, t. I, tav.* 45, *n.* 5. Gedoyn, *Hist. de Phidias. Acad. des Inscript. tom. V, Mém. p.* 307.

(2) Plin. *lib. xxxiv, cap.* 8, *sect.* 19, §. 3.

(3) Il mettoit, dit Pline, toute son étude, tous ses soins, à bien faire le corps des figures; mais il négligeoit, et les cheveux et le poil aux parties sexuelles, sans s'attacher non plus à exprimer les passions de l'ame. Combien d'autres artistes n'y a-t-il pas qui ont bien rendu une partie, et qui en ont négligé d'autres, ou qui n'y ont pas réussi? *C. F.*

(4) Si Winkelman, sans faire tant de conjectures et de raisonnemens, avoit pris garde à ce que dit Pausanias, il auroit vu, qu'il est d'accord avec Pline dans la détermination de l'époque où Myron a vécu. Au *liv. vj, ch.* 2, *p.* 454, il dit, qu'après l'éruption des Perses dans la Grèce, les Spartiates s'étoient livrés à l'art d'élever et de dresser des chevaux, dans lequel ils surpassèrent les autres Grecs. Depuis lors, c'est-à-dire, depuis la soixante-quinzième olympiade, comme il a été dit à la page 208, n. 6, et peut-être quelques olympiades plus

mier avoit vécu long-tems avant ce dernier, cette préférence n'auroit pas pu avoir lieu dans l'art. Ce passage ne me paroît pas avoir été bien interprété par les critiques : le père Hardouin croit qu'il signifie que Myron s'étoit attaché à multiplier les productions de son art, ou plutôt qu'il avoit été auteur d'un grand nombre de statues. Pour moi, je pense que le terme de *numerosior* indique que Myron a mis plus d'harmonie dans ses ouvrages. C'est aussi dans cette acception que le mot de *numerus* a été employé non-seulement par les anciens Romains, mais encore par les Italiens de nos jours : il a toujours la même signification ; et l'on dit encore : *la maesta del numero omerico : la majesté de l'harmonie*, ou *du nombre d'Homère.* Pline (1) donne la même signification à ce mot dans un endroit où il parle d'Antidotus (2).

tard (car Pausanias n'indique pas précisément l'époque), plusieurs Athlètes commencèrent à dresser des chevaux pour la course dans les jeux publics. Parmi ceux-ci fut un certain Licinus, qui, le premier, fit l'essai de se servir de poulains ; mais cela ne lui ayant pas bien réussi, il s'avisa de dresser de chevaux faits, avec lesquels il obtint ensuite la victoire aux jeux olympiques, et on lui érigea deux statues faites par Myron. Si l'on rapproche les époques de ces faits, on trouvera que Myron vécut réellement environ la quatre-vingt-septième olympiade, tems où le place aussi Pline, qu'on ne peut pas supposer avoir été dans l'erreur à cet égard, à cause des détails où il entre. On peut encore tirer un nouvel argument de ce que disent Cicéron, *De clar. orat. c. xviij*, et Quintilien, *lib. xij*, c. 10, cité ci-dessus pag. 215, note 4, où, faisant l'énumération chronologique des styles des différens artistes célèbres, ils mettent Myron après Calamis, qui a fleuri à la même époque, comme nous le dirons ci-après à la page 256, note 2. Je croirois d'ailleurs que Myron ne doit pas être placé plus tard, puisqu'Alcamène, son contemporain, comme Winkelmann l'a dit ci-dessus au §. 9, fut le premier qui fit une Hécate triforme ; tandis que Myron en avoit fait une de forme simple en bois, que Winkelmann cite d'après Pausanias, *l. ij, c.* 30, *p.* 180. *C. F.*

(1) Plin. *l. xxxv*, *c.* 40, *p.* 227.

(2) D'un grand nombre d'ouvrages, fameux de Myron, nous nous contenterons de nommer ici d'abord les trois statues colossales à Samos, représentant Minerve, Hercule et Jupiter. Marc-Antoine les fit transporter à Rome, et Auguste renvoya les deux premières, Strabon, *l. xiv*, *p.* 944. Nous ferons mention, en second lieu, d'un Discobole du même artiste. Winkelmann en

§. 29. Parmi les disciples de Myron, Pline cite un artiste nommé Lycius d'Eleuthère, auteur d'un enfant qui souffloit le feu. Elève de Myron.

avoit parlé dans la première édition; et nous avons déja remarqué, t. I, p. 255, note 4, qu'on en avoit trouvé une copie en marbre, il y a quelque tems, dans les fouilles de la villa Palombara, sur le mont Esquilin. C'est ici qu'il convient de parler de ce Discobole de Myron, tant pour observer qu'il étoit réellement dans la même attitude que celle de la statue de marbre, que pour prouver évidemment que celle-ci n'est qu'une copie de l'autre; mais il faut admettre avant tout que la statue avec le disque est entièrement antique, et n'a pas été restaurée, à l'exception d'une partie de la jambe droite, savoir, de dessous le genou jusqu'à la jointure du pied.

Quant au premier objet, nous avons le témoignage de Lucien, qui donne de cette statue une description si exacte, qu'il n'est pas possible de former quelque doute. Le Discobole avoit, dit cet auteur, le visage baissé et tourné vers la main qui tenoit le disque; il avoit la pointe du pied gauche un peu repliée et tournée en arrière; son corps étoit panché et un peu arcqué, précisément dans l'attitude d'une personne qui se redresse pour jetter le disque. Voyez la figure que nous en donnons à la fin de ce volume, *Pl. II.* Il faut convenir, que par le moyen de cette figure, on comprend parfaitement le sentiment de Lucien; que ni les interprêtes de cet auteur, ni ses commentateurs n'ont pu bien saisir, faute d'avoir eu cette figure sous les yeux. Voici ses paroles telles qu'elles se trouvent dans le dialogue intitulé *Philopseudes*, §. 18, *op. tom. III*, *p*, 45. Μῶν τὸν δισκεύοντα, ἦν δ' ἐγώ, φὴς, τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἠρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ ἐοικότα ξυναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς. οὐκ ἐκεῖνον, ἦ δ' ὅς, ἐπεί τῶν Μύρωνος ἔργων ἓν καὶ τοῦτό ἐστιν ὁ δισκοβόλος, ὃν λεγεις. *Num Discobolon* (vraisemblablement cette statue qui lance le disque) *dicis, inquam ego, incurvantem se ad jaciendi gestum, reflexo vultu ad eam* (manum), *quæ discum fert, paullum submisso pede altero* (sinistro), *ut in ipso statim jactu surrecturus una videatur? Nequaquam, inquit ille, quandoquidem et unum ex Myronis operibus est ille Discobolos, quem dicis.* L'expression τὴν δισκοφόρον, qui signifie naturellement (quand on a vu la figure) la main qui porte le disque; puisqu'en effet cette main droite de la statue ramène le disque du point le plus éloigné où elle puisse aller, pour lancer le disque; cette expression, dis-je, a mis les interprêtes et les commentateurs dans le plus grand embarras. Quelques-uns l'on traduite par *in eam partem;* et à cause de cela Gessner, dans ses notes, a prétendu, sans raison, que la figure regardoit le but (comme si le but pouvoit porter le disque). Il avoit dit d'abord, qu'il ne pouvoit pas croire que la figure regardoit une femme qui lui présentoit le disque. Solanus et Reitzius ont pensé que cela devoit s'entendre de la main qui portoit le disque, et leur conjecture se trouve confirmée par la statue même; mais ensuite Reitzius n'est pas d'accord avec lui-même, lorsque,

On peut se représenter la figure de cet enfant, d'après celle qui

dans l'édition de son ouvrage que nous avons sous les yeux, il a traduit les mots : ἤρεμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, par *paullum submisso genu altero ;* parce qu'il a pensé qu'il falloit entendre du genou, ce qui est dit ici du pied, comme bien d'autres l'avoient entendu et traduit avant lui. Enfin, il est clair que τῷ ἑτέρῳ, *altero pede (second pied),* signifie ici le pied gauche.

Après avoir ainsi fixé le sens de la description de Lucien, nous pouvons démontrer que Quintilien décrit la même statue d'une manière non équivoque, *Inst. Orat. lib. ij, c.* 13. Il veut prouver, qu'il est quelquefois bon de s'écarter du style ordinaire et de la manière commune de l'art oratoire, afin de donner au discours un air de nouveauté, au moyen de quelque saillie qui ne déplaise point à l'auditeur. Pour cette fin il cite l'exemple des statuaires et des peintres, qui varient souvent bien à propos les attitudes, les ornemens et la physionomie de leurs figures. Car, dit-il, une figure toute unie a peu de grace : la tête droite sur les épaules, les bras pendans, les pieds joints, cela fait un ouvrage contraint, et, comme on dit, une vraie statue (Voyez la Pl. I, à la fin du tome I). Mais donnez-lui un geste, quelque mouvement, quelque action ; vous lui donnez de l'ame et de la vie. C'est pour cela que les mains, le visage et les airs de tête sont si diversifiés, etc. Qu'y a-t-il de plus contrefait et de plus peiné que ce joueur de palet de Myron ? Cependant si l'on s'avisoit de blâmer cette posture comme peu naturelle, ne montreroit-on pas son ignorance, en reprennant justement ce qui fait la singularité de l'ouvrage, et tout son prix ? Qui ne voit pas par les détails dans lesquels entre ici Quintilien, qu'il cite le Discobole de Myron, comme un ouvrage qui, dans son genre, pouvoit le mieux servir de preuve à ce qu'il avançoit sur les caractères extraordinaires que les artistes imprimoient à leurs figures, et qu'il a renfermés dans peu de mots, en disant que personne ne trouvera de figure plus gênée, ni plus recherchée que le joueur de palet de Myron, et que cependant on ne pouvoit la blâmer comme ayant des défauts.

Pour prouver ensuite, que la statue de marbre n'est qu'une copie, on peut rapporter plusieurs argumens, plusieurs raisons, qui mettent ce fait hors de doute. Tous les anciens écrivains qui ont fait mention de quelqu'ouvrage de Myron, et de la matière dans laquelle il a exécuté ses ouvrages, ne parlent d'autre chose que de bronze. On peut en voir plusieurs rapportés par Junius, *Catal. archit. etc. pag.* 127 *et suiv. ;* parmi ces écrivains il y en a quelques-uns qui semblent exclure toute autre matière ; tel que Petron. *Satyr. p.* 322 ; *Myron pene hominum animas, ferarumque ære comprehenderat ;* et Tzetzes, *Chil.* 6, *hist.* 194, *v.* 571, l'appelle *Faber ærarius.* Pline (*l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 10) loue, à la vérité, beaucoup un des ouvrages de Myron en marbre, qui étoit à Smyrne ; mais il dit en même-tems que cet artiste devoit sa célébrité à ses ouvrages en bronze, comme il l'avoit remarqué fort au long *liv. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, §. 3, où, en faisant l'énumé-

se voit à un petit groupe du palais Farnèse, où un vieillard,

ration des ouvrages en bronze exécutés par Myron, il y place expressément le Discobole. Lucien, enfin, parle de ce Discobole comme d'une statue de bronze parmi plusieurs autres de la même matière dont il fait mention, *loc. cit.* §. 18, 19, 20. L'original étoit donc de bronze, et la statue de marbre n'en est qu'une copie. On la reconnoîtra encore pour telle, si on réfléchit qu'elle a quelques parties défectueuses ou qui ne sont pas achevées; comme, par exemple, le pied gauche, le genou droit, une partie du cou; et qu'une longue étaie du même marbre, attachée à la cuisse droite, soutenoit le bras en l'air quand elle fut découverte; ce qui causoit une difformité qui ne permet pas de croire qu'un artiste de ce talent auroit choisi une attitude aussi forcée, et l'auroit mise en exécution sur une pareille matière, s'il avoit fallu recourir à une étaie qui la rendoit difforme, et qui, en grande partie, lui enlevoit le mérite de l'invention.

En comparant cette statue entière avec le torse de la statue du cabinet du Capitole, dont on voit une représentation dans le tom. III de ce cabinet, *Pl.* 69, restauré en gladiateur tombé; on a remarqué que cette dernière n'étoit qu'une copie de ce même Discobole; de même qu'un autre torse restauré d'une autre manière, que M. Hamilton possédoit à Rome, et qui se trouve actuellement en Angleterre. Je soupçonne qu'on peut regarder comme une troisième copie la statue mieux conservée, et par conséquent plus facile à reconnoître, qu'on voit dans la galerie du grand duc, à Florence, qu'on avoit restaurée d'abord en Endimion, et regardée comme telle par Gori, *Mus. Florent. Statuæ tab.* 21, où il en donne la figure; et qu'on a placée ensuite, comme en avertit M. Lanzi, dans la description de cette galerie, *art.* 1, *part. ij, c.* 5, *p.* 76, parmi les fils de Niobé aux statues de ce groupe, dont nous avons parlé ci-dessus pag. 235, et suiv.

Tant de copies faites par des mains habiles, prouvent tout le cas que les anciens faisoient de l'original, que Lucien décrit comme un ouvrage qui subsistoit encore de son tems; c'est-à-dire, après le règne de Trajan, au commencement du second siècle de l'ère chrétienne, dans lequel il vivoit, comme on peut le voir chez Brucker, *Hist. critiq. philos. tom. II, per. ij, part.* 1, *l.* 1, *c.* 2, *sect.* 8, §. 7. Le Discobole étoit placé dans le vestibule d'un palais à Athènes, ainsi que le Diadumène de Polyclète, dont on a parlé à la page 230, et les statues d'Harmodius et d'Aristogiton, citées à la page 226, note 2, depuis qu'elles furent ramenées de la Perse, on ne sait précisément par qui, comme l'observe Meursius, *Ceram. gem. cap.* 10, *oper. tom. I, col.* 485; statues que le même Lucien place dans le *Forum* de cette ville, dans son *Paras.* §. 48, *tom. II, p.* 875; supposé toutefois qu'il n'y étoit pas question de quelques autres ouvrages.

S'il étoit possible de tirer quelque indice du mérite de cette statue par les copies qu'on en connoît, on pourroit dire que le travail en étoit beau, surtout quant au corps, partie dans laquelle Myron excelloit le plus, comme je l'ai observé d'après Pline, à la page 251,

après avoir mis un porc entier dans un chaudron, a un genou posé en terre et souffle le feu (1).

§. 30. Je terminerai ces observations sur l'art de Phidias et de ses contemporains (2), en disant que c'étoit alors l'époque où

note 3; et pour ce qui est des poils des parties secrettes et les cheveux, ils y sont peu saillans, et indiqués seulement par de petits traits peu profonds dans le marbre. La pointe des pieds ainsi repliée en arrière, ne paroît pas, à la première vue, être conforme à la nature chez un homme qui veut par-là acquérir plus de force et d'élasticité. Mais il ne faut pas pour cela s'imaginer que l'artiste ait commis une faute. Myron avoit sous les yeux les athlètes et les joueurs de disque. Il a voulu en représenter un dans l'instant où il est prêt à lancer le disque et dans le mouvement le plus difficile de cet exercice. Est-il croyable qu'un homme aussi habile dans l'art, qu'un si grand maître, eut exprimé cela d'après son seul caprice; sans avoir pris pour guide la nature dans cette action, sans qu'aucun écrivain eut relevé ce défaut; tandis, au contraire, qu'ils en ont fait l'éloge à l'envie les uns des autres, que de bons artistes en ont multiplié les copies, et que les Romains se sont empressés d'en faire l'acquisition? Lucien avoit sans doute vu de pareils joueurs de disque; et c'est à cause de cela qu'il n'a point trouvé de défaut dans la statue, et qu'il la décrit avec la pointe du pied tournée de cette manière, comme une chose naturelle et convenable à de tels joueurs, au moment où ils vouloient se redresser pour lancer le disque. Nous n'avons pas des connoissances assez étendues sur la force des anciens athlètes et sur les moyens qu'ils employoient pour l'acquérir par l'exercice; mais qui devoient certainement être fort grands. Nous n'avons pas non plus des renseignemens assez exacts sur les artistes de l'antiquité, pour juger du mérite de leurs ouvrages. C'est ainsi qu'on a voulu trouver des défauts dans d'autres statues très-célèbres, mais dans la suite on a reconnu que ce n'étoit que le défaut de connoissance dans l'art des anciens et un manque d'expérience, qui nous les avoit fait juger tels. Voyez ci-après liv. vj, ch. 6, §. 52.

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 17.

(2) Parmi les contemporains de Phidias il faut sur-tout compter Calamis, de qui Winkelmann a déja parlé plusieurs fois, et nommement liv. iv, ch. 4, §. 54 et 57, et liv. iv, ch. 6, §. 27. Pausanias assure que Calamis vécut à cette époque, et dit, *l. j, c.* 3, *p.* 9, que, du tems de la guerre du Péloponnèse, il fit la statue d'Apollon alexicaque ou le libérateur, à Athènes, dont nous parlerons de nouveau liv. vj, ch. 6, §. 50; et cette date se trouve justifiée, quand on considère le tems où il fit plusieurs autres statues citées de même par Pausanias; comme, par exemple, une que Pindare dédia, *l. ix, c.* 16, *pag.* 741, qui naquit dans la soixante-quinzième olympiade; une autre de Vénus, que dédia Callias d'Athènes, lequel, comme le marque aussi Pausanias (*l. j, c.* 8, *p.* 19; *l. x, c.* 18, *p.* 840)

les

les anciennes productions de l'art étoient moins estimées que les modernes ; le contraire arriva, et cela avec raison, immédiatement après le tems de ces artistes. De sorte qu'on peut appliquer ici ce que Thucydide fait dire aux ambassadeurs de Corinthe, savoir, que les derniers ouvrages de l'art τα ἐπιγιγνόμενα, ont toujours la préférence sur les premiers (1).

Que l'Apothéose d'Homère ne peut être rapportée à ce tems.

§. 31. Un savant Anglois soutient (2) que l'Apothéose d'Homère, du palais Colonna à Rome, a été faite entre la soixante-douzième et la quatre-vingt-dixième olympiade. La raison qu'il en apporte, c'est la prétendue façon d'écrire un mot qui signifie le *tems*, et qu'il croit trouver sur ce marbre. Suivant lui, au-lieu de ΧΡΟΝΟΣ, on y lit ΚϜΡΟΝΟΣ ; par conséquent cet ouvrage doit être du tems auquel Simonide n'avoit pas encore inventé la lettre Χ, et où l'on se servoit à sa place de ΚϜ. Si cette allégation étoit exacte et qu'elle fut d'accord avec l'inspection, cet

vécut après la victoire remportée par les Grecs sur les Perses, et qui obtint, dans la soixante-dix-septième olympiade, la victoire au Pancrace, en Elide, *l. v*, *c.* 9, *p.* 396. Je placerai au commencement de la même époque, parmi les artistes célèbres, Socrate d'Athènes, fils de Sophronisque, tailleur de pierre. Il naquit la quatrième année de la soixante-dix-septième olympiade, et s'appliqua à la sculpture jusqu'après la quatre-vingtième olympiade, avant de se livrer à la philosophie. Voyez Brucker, *Histor. crit. philos. t. I*, *part.* 2, *l. ij*, *c.* 2, §. 2, *p.* 523 *et seq.* Il se rendit célèbre surtout par les statues des trois Grâces, faites en marbre, placées devant l'entrée de la citadelle, à Athènes, dont parlent Pline, *liv. xxxvj*, *ch.* 5, *sect.* 4, §. 10, Diogène Laërce, *l. ij*, *segm.* 19, Pausanias, *l. j*, *c.* 22, *p.* 53, le Scholiaste d'Aristophane, *in Nub. v.* 771, Suidas *Voce* Σωκράτης, et d'autres écrivains. Pausanias en parle encore, *l. ix*, *c.* 35, *p.* 781, où il observe que Socrate les représenta drapées, contre l'usage des autres artistes ; ce dont il n'a pas su trouver la cause. Je croirois que ce fut par modestie ; car l'on sait que dès-lors il songea à se livrer à la philosophie. Cet artiste a mérité, par cet ouvrage, d'être appellé l'instituteur des Grâces, comme Winkelmann l'a nommé ci-dessus, liv. iv, ch. 6, §. 41. *C. F.*

(1) Thucyd. *l. j*, *p.* 23, *l.* 25.

Platon rapporte (*in Menone*, *op. t. II*, *p.* 97. *D.*) que les sculpteurs de son tems disoient que Dédale auroit paru ridicule si, à l'époque où ils vivoient, il avoit exécuté ses ouvrages dans la manière qui lui étoit propre ; cependant cette manière avoit été autrefois fort estimée. Voyez ci-dessus pag. 191, note 2. *C. F.*

(2) Reinhold. *Hist. litt. gr. et lat. p.* 9.

ouvrage seroit un des plus anciens monumens de l'antiquité et dateroit du tems du haut style. On ne sauroit exiger de ce savant qu'il tire la preuve de son assertion du style de l'art, puisqu'il y a grande apparence qu'il n'a pas vu cette antique. S'en étant rapporté aux longues remarques des savans sur la façon d'écrire ce mot (1), il n'a pas su que Fabretti a relevé, avant moi, la méprise des érudits qui ont écrit sur cet ouvrage relativement au mot dont il s'agit (2). D'ailleurs, sur le monument, on lit ΧΡΟΝΟΣ avec l'orthographe ordinaire ; ainsi le fait détruit toutes les conjectures qu'on a tirées d'une leçon fautive pour fixer l'âge de cet ouvrage (3). Les figures de ce monument n'ont pas tout-à-fait un palme de hauteur; elles sont par conséquent trop petites

(1) Qu'on lise ce que Spanheim (*De Præst. et usu numism. tom. I. p.* 96), ce que Cuper, Schott et Chishul. (*Inscr. Sig. p.* 23) ont écrit sur le mot ΚΗΡΟΝΟΣ. Voyez aussi ce qu'a dit, parmi les plus récens, Prosper Marchand, dans son *Dictionnaire historique*, *art. Archelaus. C. F.*

(2) *Explic. Tab. Iliad. p.* 347.

(3) Il y a une autre apothéose d'Homère, représentée sur un vase d'argent, en forme de mortier, découvert à Herculanum. Le poëte, assis sur un aigle, est transporté dans les airs ; aux deux côtés sont assises, sur des ornemens en arabesques, deux figures, chacune munie d'une courte épée à leur côté. La figure qui est à la droite du poëte, est coëffée d'un casque, et tient une flèche de la main gauche, tandis que de la droite elle s'appuie sur les arabesques. Celle qui est à gauche a la tête couverte du chapeau pointu qu'on donne ordinairement à Ulysse ; elle tient à la main gauche une rame, et de la droite elle soutient sa tête comme une personne plongée dans de profondes réflexions. La première désigne vraisemblablement l'*Iliade*, qui est la partie tragique d'Homère, et la seconde l'*Odyssée*. La rame et le chapeau pointu et sans aîles, à la façon des marins orientaux, font allusion aux grands voyages qu'Ulysse a faits sur mer. Les cygnes placés entre les festons suspendus au-dessus de la figure déifiée, font également allusion au prince des poëtes. Bavardi (dans le *Catalogue raisonné des découvertes d'Herculanum*, *Vases*, *n.* 540, *p.* 246) a, sans aucun motif, désigné ce sujet sous le titre d'apothéose de Jules César ; tandis que la barbe seule de la figure portée par l'aigle, auroit dû le prévenir contre une pareille méprise. Le comte de Caylus (*Rec. d'antiq. t. II, antiq. grec. Pl.* 41) avoue que sans cette barbe il auroit pris de même ce sujet pour l'apothéose de quelque empereur ; mais il n'en a jugé que d'après un dessin qui n'offre que la figure assise sur l'aigle. Voyez la *Planche VIII*, à la fin de ce volume, et la vignette à la tête du liv. iv, ch. 6.

pour qu'on y trouve les beautés d'un dessin pur et correct, et il nous reste des bas reliefs dont les figures plus grandes sont beaucoup plus finies et plus soignées que celles-ci. Le nom de l'artiste, Apollonius de Priène, gravé sur ce bas-relief, ne doit pas être un titre de recommandation, attendu que nous trouvons des noms d'artistes placés sur de très-mauvais ouvrages des derniers tems de l'art, ainsi que je le dirai encore ci-après. Ce bas-relief a été découvert sur la voie Appienne, près d'Albano dans un endroit appellé autrefois *ad Bovillas*, et aujourd'hui *alle Fratocchie*, appartenant à la maison Colonna. L'empereur Claude avoit une maison de campagne dans cet endroit, et le travail feroit présumer que l'ouvrage a été fait du tems de ce prince (1). C'est dans le même endroit qu'on a fait la découverte de la fameuse Table Iliaque : un chanoine de la maison Spagna la trouva étant à la chasse; à sa mort elle passa, par succession, à la maison Spada, qui en fit présent au cabinet du Capitole (2). Comme l'Expiation d'Hercule, qui se voit aujourd'hui à la villa Albani, est de la même grandeur, du même marbre, du même style pour le dessin, et du même goût pour l'exécution, que l'Apothéose d'Homère, il est à présumer que ce bas-relief a été trouvé dans le même endroit (3).

§. 32. Dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité*, j'ai relevé quelques fautes commises par des savans dans leurs explications de l'Apothéose d'Homère (4). J'observerai ici en passant ce qui ne m'étoit pas venu dans l'esprit alors ; savoir, que les deux bandes qui descendent du carquois d'Apollon sur

(1) Comme l'a pensé le père Kircker, *Lat. vet. et nov. par. ij, c. 7, in fine. C. F.*

(2) Gravé et expliqué par Fabretti, *l. cit.*, et par Foggini, *Mus. Capit. t. IV, tav.* 68. *C. F.*

(3) J'ai remarqué ci-dessus page 129, note 3, que ce monument a été gravé avec assez peu d'exactitude, comme de coutume, par M. l'abbé Visconti, à la fin du tom. I, de la description du cabinet Clémentin. On trouve dans l'explication qu'il y a jointe de nouvelles observations, sur-tout pour ce qui regarde les Muses. *C. F.*

(4) *Explication de Monumens de l'antiquité, part. II, ch.* 33.

le couvercle du trépied, étoient des courroies de cuir, ainsi que nous le savons par l'histoire du célèbre Aristomène, général des Messéniens. Ce grand homme, s'étant écarté sur la foi d'une trève faite avec les Spartiates, tomba dans une embuscade que lui dressèrent des archers crétois à la solde de Lacédémone; maîtres de sa personne, ils lui lièrent les pieds et les mains avec les courroies dont ils se servoient pour attacher leurs carquois (1). La cause de toutes les méprises des savans par rapport à ce sujet, vient de ce que le dessin des figures est mauvais. La muse tragique, désignée par le mot ΤΡΑΓΩΔΙΑ, est représentée dans la gravure comme une vieille femme; tandis que sur le marbre c'est une jeune et belle personne, chaussée du haut cothurne. On n'a pas su non plus ce que signifioit le rouleau placé sous la chaise d'Homère, et rongé par deux souris: c'est un écrit roulé, qui rend encore plus claire l'image symbolique de la *Batrachomyomachie*.

Sort de l'art après la guerre du Péloponnèse.

§. 33. Je reviens à l'histoire et à la funeste guerre du Péloponnèse, qui finit la première année de la quatre-vingt-quatorzième olympiade, par la perte de la liberté des Athéniens, et en même-tems, à ce qu'il paroît, au grand préjudice de l'art. Assiégée par Lysandre, la ville d'Athènes fut obligée de se soumettre. Dans cette extrémité, il fallut qu'elle s'humiliât sous le joug pesant de Sparte et de son général. Ce dernier fit détruire le port, et raser, au son des instrumens, la grande muraille de Thémistocle, qui joignoit le Pyrée à la ville, et changea entièrement la forme du gouvernement. Le conseil des Trente qu'il établit, emploia tous les moyens possibles pour extirper jusqu'au germe de la liberté, en faisant mourir les citoyens les plus distingués.

Rétablissement de la liberté d'Athènes.

§. 34. Athènes gémissoit sous la tyrannie, lorsque Thrasybule parut, et rendit la liberté à sa patrie. Au bout de huit mois la

(1) Pausan. *l. iv*, *p.* 326.

ville se trouva purgée de ses tyrans, dont les uns furent tués et les autres chassés. Un an après il mit le sceau à la tranquillité publique, en faisant publier un décret qui défendoit d'inquiéter personne au sujet des derniers troubles, et qui ordonnoit d'oublier le passé. Athènes acheva de se relever entièrement, lorsque Conon, sécouru par Artaxerxès, qui lui avoit confié le commandement de sa flotte, remporta une victoire complète contre les forces navales de Lacédémone, revint dans sa patrie couvert de gloire et chargé de richesses. Ce grand homme se servit de cet argent pour faire construire une nouvelle muraille entre la ville et le port; les alliés des Athéniens leur envoyèrent des ouvriers, et les Thébains seuls leur firent passer cinq cents tailleurs de pierre ou autres artisans (1).

§. 55. L'art, dont le destin fut toujours lié à celui d'Athènes, parut renaître alors, et les élèves des grands maîtres précédens, Canachus, Naucydès, Dinomène et Patrocle, selon le témoignage de Pline (2), se signalèrent dans la quatre-vingt-quinzième olympiade. Artistes de ce tems.

§. 56. Canachus, natif de Sicyone et frère d'Aristocle, autre fameux statuaire, étoit élève de Polyclète (3). J'ai fait mention ci-devant de deux Muses, exécutées par ces deux frères, et d'une troisième Muse, de la main d'Agéladas, maître de Polyclète. Dans une épigramme grecque, que j'ai citée également, elles sont toutes trois caractérisées par certaines différences; mais il ne s'ensuit pas que ces statues ayent été faites dans le même tems, quoiqu'on puisse d'ailleurs avancer, sans contradiction, que le maître et l'élève ont exposé leurs ouvrages ensemble. Quoique Pausanias fasse Canachus élève de Polyclète, il sembleroit néanmoins, par un autre endroit, qu'il lui donne une antiquité plus reculée. Il est certain que cet écrivain, en parlant d'une Diane de Ménechmus et de Soïdas, travaillée en or et en ivoire, ajoute Canachus. Examen de l'âge et du style de cet artiste.

(1) Diod. Sic. *l. xiv, p.* 303.
(2) Plin. *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19 *princ.*
(3) Pausan. *l. vj, p.* 483, *l.* 24.

qu'on peut juger par le *faire* de cette statue, que les deux statuaires de Naupacte ne sont guère moins anciens que Canachus de Sicyone et Callon de l'île d'Egine (1); ce qui sembleroit indiquer un tems bien plus reculé que celui où Pline a placé Canachus. Mais on pourroit conjecturer que Pausanias, en portant ce jugement, a eu moins en vue l'âge proprement dit de Canachus, que le caractère du style de cet artiste, qui étoit, au rapport de Cicéron, roide et dur : *Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem* (2); c'est-à-dire, qu'il ressembloit aux ouvrages des anciens maîtres. L'instruction que nous pouvons tirer de ce jugement, c'est que Canachus, quoique disciple de Poclyclète, ne savoit pas donner à ses figures la perfection imprimée à celles de son maître. Les statues de Polyclète, dit Cicéron dans le même endroit, étoient plus belles que celles de Canachus; ce qui pourroit provenir ou d'une infériorité de génie, ou d'un caprice d'artiste, de vouloir conserver la manière de ses devanciers, afin que ses figures parussent avoir un âge plus reculé. Quoiqu'il en soit, on peut en conclure, qu'à une seule et même époque on trouvoit plus d'un style dans l'art. Au reste, la Muse Barberin, dont nous avons parlé plus haut, peut nous guider dans l'idée que nous avons à nous faire du style de Canachus.

De l'Apollon de Canachus avec une auréole sur la tête.

§. 37. Parmi les ouvrages de cet artiste, je ferai mention de deux statues d'Apollon, toutes deux semblables, et toutes deux en or et en ivoire, l'une pour Milet, l'autre pour Thèbes. Ces deux figures portoient sur leur tête quelque chose que Pausanias nomme πόλος (3), terme dont les interprètes n'ont pas entendu la signification. Je présume que c'étoit un *nimbus*, ou une ombelle; cercle de lumière que nos peintres mettent autour de la tête des saints, et qui, dès les tems les plus anciens, fut

(1) Pausan. *l. vij*, *p.* 570, *l.* 1.

(2) Cicer. *De clar. orat. c.* 18.

(3) Pausan. *l. iij*, *p.* 134, *l.* 1 *ult.* Gedoyn traduit, mal-à-propos, ce mot par : *une espèce de couronne terminée en pointe qui représente le pôle. J.*

donné aux figures d'Apollon, comme étant le même que le Soleil (1). C'est ainsi qu'un vase de terre cuite de la bibliothèque du Vatican, nous offre le soleil avec la lune, placés tous deux sur un char. J'ai publié ce morceau dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2). Par-là nous pouvons saisir le sens que donne Hesychius du mot πόλος, qui a toujours été si peu entendu : κύκλος, dit-il, καὶ τόπος κορυφῆς κυκλοειδὴς ἢ ἄζων, où, d'ailleurs, au lieu de τόπος, il faut lire τύπος, comme d'autres l'ont déja expliqué. Sans doute la tête d'une ancienne statue de la Fortune, que le statuaire Bupalus fit pour la ville de Smyrne (3), étoit environné d'une pareille auréole (4) ; il y a grande apparence qu'il en étoit de même de la tête d'une Pallas de bois de la main d'Endeous, un des plus anciens artistes (5).

§. 38. Naucydès d'Argos plaça la statue de son Hébé à côté de celle de la fameuse Junon de Polyclète ; toutes deux étoient exécutées en or et en ivoire (6). Pausanias ne nous apprend pas par quel attribut Naucydès avoit caractérisé son Hébé ; mais nous pouvons nous la représenter portant dans sa main une coupe dans laquelle elle présentoit l'ambroisie aux dieux. C'est ainsi Naucydès.

(1) Voyez liv. ij, ch. 1, §. 20.

(2) *Num.* 22.

(3) Pausan. *l. iv, p.* 335, *l.* 5.

Le modius convient mieux sur la tête de la Fortune qu'une auréole ; et, en effet, on voit un modius sur la tête de la figure de cette déesse, dont il est fait mention tom. I, pag. 384, note 4, et sur celle qui porte le nom de Bupalus, dont nous avons parlé ci-avant à la p. 194, note 5. Ces ombelles, ou lunes, que les Grecs appelloient μηνίσκους (*menisci*) se mettoient sur la tête des statues exposées dans les places publiques ou d'autres lieux ouverts, pour les préserver des immondices des oiseaux qui voloient dans l'air, comme nous le dit formellement Aristophane, *in Avib. v.* 1114, et le Scholiaste sur ce passage. Dans la suite, ces ombelles ne furent plus que des ornemens pour les statues des dieux, des empereurs et des saints chez les chrétiens. Voyez Buonarruotti, *Osservaz. sopra alcuni frammen. di vasi, etc. tav.* 9, *p.* 60 *et* 61. Cet auteur prétend au reste que cet ornement tiroit son origine de l'Egypte ; ce qui est aussi le sentiment du savant prélat E. Borgia, *De Cruce velit.* §. 14, *p.* 52, et §. 34, *p.* 126. *C. F.*

(4) Sur ce πόλος, ou *nimbus*, autour de la tête de la Fortune, on peut consulter Visconti, *loc. cit. tav. xij, p.* 23.

(5) Pausan. *l. vij, p.* 534, *l.* 59.

(6) Idem, *l. ij, p.* 148, *l.* 27.

qu'est figurée cette déesse de la jeunesse sur une belle pierre du cabinet de Stosch, et sur deux autres du même cabinet, avec cette différence, que ces figures sont nues, tandis que la statue de Naucydès aura été drapée.

Dinomène. §. 39. On connoît peu les ouvrages de Dinomène : Pline ne cite que deux statues de ce maître, celle du lutteur Pithodème, et celle du héros Protésilas (1). Ce Protésilas étoit, comme on sait, le premier parmi les Grecs qui sauta sur le rivage troyen et qui fut tué par Hector (2). Je présume que l'attribut qui distinguoit la figure de ce guerrier étoit un disque ou un grand palet, parce qu'il surpassoit tous les Grecs dans l'adresse de le jetter. C'est ce qui fait que sur un bas-relief qui représente sa mort, on voit un disque à ses pieds (3).

Patrocle. §. 40. Patrocle, le quatrième statuaire célèbre de la quatre-vingt-quinzième olympiade, s'est distingué singulièrement par les statues des fameux athlètes (4). Cet artiste fit, conjointement avec Canachus, trente-une statues de bronze, qu'on plaça dans le temple d'Apollon, à Delphes, en l'honneur des chefs des villes de la Grèce qui eurent part à la victoire que Lysandre remporta sur la flotte des Athéniens, à l'embouchure de l'Ægos-Potamos, ou fleuve de la Chèvre (5); tandis que d'autres maîtres, moins célèbres que ces artistes, exécutèrent, dans le même tems et pour le même lieu, des statues de bronze de différentes divinités, qui furent placées après cette bataille dans le temple de Delphes par Lysandre, avec sa propre statue couronnée par Neptune.

De l'art après la guerre du Péloponnèse. §. 41. Peu de tems après la guerre du Péloponnèse, c'est-à-dire, dans la centième olympiade, les affaires politiques de la Grèce prirent une autre face. Epaminondas parut; ce grand homme changea tout le système des états de la Grèce, et éleva Thèbes, sa patrie, ville avant lui sans gloire, au-dessus même d'Athènes et de

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 15.
(2) Philostr. *Heroic. p.* 676, *l.* 23.
(3) *Explic. de Monum. de l'antiquité, num.* 25, *ch.* 5.
(4) Plin. *l. xxxiv, c.* 59, §. 34.
(5) Pausan. *l. x, p.* 820.

Sparte.

Sparte. Les Thébains, vainqueurs des Lacédémoniens, qui furent pendant près de trente ans les maitres de la Grèce, eurent à leur tour la préponderance (1). La crainte réconcilia Athènes et Sparte, si long-tems rivales et ennemies, et les porta à faire un traité d'alliance, dans la cent deuxième olympiade.

§. 42. La Grèce fut redevable de cette tranquillité, d'assez courte durée, au roi de Perse, qui envoya vers ce tems des ambassadeurs aux Grecs, pour les exhorter à terminer leurs guerres intestines au moyen d'un traité de paix. Tous les Grecs se prêtèrent à cette médiation, et il fut résolu de conclure une paix générale, à laquelle accédèrent toutes les villes de la Grèce, à l'exception cependant de celle de Thèbes (2). C'est sans doute ce rétablissement de la tranquillité publique qui a engagé Pline à fixer le tems où ont vécu Polyclès, Céphissodote, Léocharès et Hypatodore, à la cent deuxième olympiade (3).

§. 43. Polyclès et son frère Dionysius, fils du statuaire Timarchide, exécutèrent de concert une statue de Junon, qui fut placée par la suite dans le temple de cette déesse à Rome, en dedans du portique d'Octavie (4). Céphissodote s'acquit beaucoup d'honneur par ses ouvrages (5), ainsi que par le mariage du célèbre Phocion avec sa sœur (6). Léocharès montra son talent par la statue du bel Autolycus, qui, jeune encore, fut vainqueur dans les combats du pancrace, et à l'honneur de qui Xénophon écrivit son *Banquet* (7). A la villa Médicis, on voit la base de la fameuse statue de Ganymède (8) du même artiste, avec cette inscription :

Polyclès. Céphissodote. Léocharès.

Γ Α Ν Ι Μ Η Δ Η C
Δ Ε Ο Χ Α Ρ Ο Υ C
Α Θ Η Ν Α Ι Ο Υ (9);

(1) Dionis. Halyc. *Ant. Rom. l. j, p.* 3.
(2) Diod. Sic. *l. xv, p.* 355, *l. ult.* 366.
(3) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 1.
(4) Idem, *l. xxxvj, c.* 4, §. 10.
(5) Idem, *l. xxxiv, c.* 19, §. 17.
(6) Plutarch. *In Phoc. tom. I, p.* 750.
(7) Plutarch. *In Lysand.* Plin. *loc. cit.*
(8) Cette statue est citée par Tatien, *Adv. Græc. c. xxxiv, p.* 272. *C. F.*
(9) *Ganimède, ouvrage de Léocharès d'Athènes.* Spon. *Miscell. erud. antiq. sect. iv, p.* 127.

ce qui prouve qu'elle n'a pas été apportée de la Grèce avec la statue, mais qu'elle a été faite à Rome; car les Grecs n'étoient pas dans l'usage de mettre le nom au bas d'une figure si connue (1).

§. 44. C'est à ce tems qu'il faut placer la dernière époque des grands hommes de la Grèce, et le dernier âge de leurs héros, de leurs philosophes, de leurs écrivains et de leurs orateurs: Xénophon et Platon étoient alors dans la force de leur génie.

De l'art et des artistes après la bataille de Mantinée. Sculpture.

§. 45. La tranquillité de la Grèce ne fut pas de longue durée. Thèbes et Sparte commencèrent une nouvelle guerre à laquelle toutes les villes de la Grèce prirent part. Athènes fut l'alliée de Sparte. Cette guerre fut terminée par la bataille de Mantinée, dans laquelle les Grecs combattirent les uns contre les autres avec les armées les plus nombreuses qu'ils eussent encore mises sur pied. Ce fut à cette bataille qu'Epaminondas, général des Thébains, finit sa glorieuse carrière, après avoir remporté une victoire éclatante; victoire qui occasionna une nouvelle paix générale, conclue la seconde année de la cent quatrième olympiade (2). Trasybule sut alors affranchir Athènes du joug des Lacédémoniens, ainsi que des trente tyrans (3), et sa patrie acquit de nouveau la prépondérance.

§. 46. La tranquillité générale qui succéda aux troubles de la Grèce, et les circonstances favorables des affaires des Athéniens en particulier, sont sans doute encore les raisons qui ont engagé Pline à fixer la cent quatrième olympiade pour le tems de la réputation de Praxitèle, de Pamphile, d'Euphranor et d'autres grands artistes (4).

Praxitèle.

§. 47. Praxitèle travailloit autant en bronze qu'en marbre.

(1) Voyez ci-après liv. vj, chap. 3, §. 19.

(2) Diod. Sic. *l. xv*, *p.* 397.

(3) Scaliger. *Animadvers. in Euseb. chron. p.* 109. Il dit que les tyrans furent détruits au commencement de la première année de l'olympiade quatre-vingt-quinze. *C. F.*

(4) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, §. 1.

Pline (1), quoiqu'il cite plusieurs ouvrages de bronze de ce maître, nous apprend qu'il s'étoit rendu encore plus célèbre par ceux en marbre. A juger d'après l'ordre de la notice de Pline, l'Apollon connu sous le nom de *Sauroctonos*, c'est à-dire, *le tueur de lézard*, auroit été de bronze. Cette figure représentoit sans doute Apollon dans sa condition pastorale, lorsqu'il étoit au service d'Admète, roi de Thessalie. La fable nous apprend que ce fut dans sa plus tendre jeunesse (2) que ce dieu fut banni du ciel pour avoir tué à coups de flèches Stérope, un des compagnons de Vulcain (3). Quand Pline dit : *fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertæ cominus sagitta insidiantem* (4), il me semble qu'il faudroit lire *impuberem* au lieu de *puberem*, et cela pour plus d'une raison.

§. 48. La première, je la tire de la signification du mot *puber*, et de la configuration de la statue d'Apollon. *Puber* se dit, comme l'on sait, d'un jeune homme qui a atteint l'âge de puberté, et chez qui cet âge se manifeste par le poil qui commence à pousser. *Impuber* est un jeune garçon, chez qui on n'apperçoit encore aucun de ces caractères (5). Aux figures d'Apollon on ne

(1) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 10. Proper. *l. iij, eleg.* 10, *v.* 16, où il veut dire la même chose, *Praxitelem propria vindicat arte lapis. C. F.*

(2) Val. Flac. *Argon. l. j, v.* 445.

Il ne dit pas de quel âge il étoit. Nous savons, au contraire, par ce que dit Euripide, dans le prologue d'*Alceste*, qu'Apollon non-seulement avoit déja eu son fils Esculape, mais que celui-ci même avoit été tué par Jupiter.

(3) Apollodor. *Bibl. lib. j, c.* 9, §. 15. Servius, *ad Æneid. lib. vj, v.* 398, *lib. vij, v.* 761. *C. F.*

(4) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 10.

(5) Dans la langue latine en général, et chez les jurisconsultes en particulier (*Inst. lib. j, tit.* 22 *princ.*), on appelle *impubere* les enfans jusques à leur quatorzième année inclusivement. Depuis la quinzième on les appelle *pubere;* et relativement à cet âge, Apollon pouvoit être dit avoir atteint la puberté, comme les écrivains grecs l'ont fait, ainsi qu'on le voit dans l'*Anthologie liv. iv, c.* 12, *n.* 6, *v.* 1, et chez Fornut. *De nat. deor. c.* 32, où il est appellé [illegible], *jeune adulte : Puberem ætatem*, dit cet auteur, *habet Apollo. Quotquot enim in ista ætate sunt, forma præditi sunt pulchriore quam ulla habeat ætas.* Dans cet endroit *puber* peut être pris pour l'équivalent du *viriliter puer*, dont se sert Pline, en parlant du Doriphore de

remarque nulle trace de poil, quoique la plupart nous le représentent avec une stature entièrement développée, tel que l'Apollon du Belvedère; car dans ce dieu, ainsi que dans d'autres divinités du jeune âge, les artistes se proposoient d'exprimer le type d'une inaltérable jeunesse (1), et l'image d'un printems éternel, comme nous l'avons observé (2). Il résulte que, dans ce sens, on ne peut appeller aucun Apollon *puber*, et qu'ils sont touts *impuberes*.

§. 49. Ce qui me fournit la seconde raison contre le texte de Pline, c'est l'image que nous offre Martial, lorsqu'il parle de la statue dont il s'agit en ces termes:

> Ad te reptanti, puer insidiose, lacertæ
> Parce: cupit digitis illa perire tuis.
>
> MARTIAL, *lib. xiv*, *epigr.* 172. (3).

§. 50. J'emprunterai la troisième raison, des trois statues qui

Polyclète, *liv. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 2. *C. F.*

(1) Il est appellé *puer æternus*, par Ovide, *Metam. liv. iv, v.* 17. *C. F.*

(2) Liv. iv, ch. 2, §. 38 et suivants, tom. I, pag. 374 et suiv.

(3) Suivant le sentiment du père Paoli, dans sa savante dissertation, que nous avons déja citée avec éloge, *Della relig. de' Gentili, etc. part. iij*, §. 66, *p.* 177, Martial n'a pas eu ici l'intention de parler de cette statue. Il veut que dans le distique dont il est question, il ne faut chercher autre chose qu'une expression de fantaisie, une idée spirituelle de poëte, par laquelle, en même-tems qu'il donne un air de noblesse à l'action, il fait aussi un compliment au jeune homme même. Il est cependant bien certain que Martial parle de cette statue. Le titre même de cette épigramme en fournit une preuve bien convaincante: *Sauroctonos Corinthius*, ce qui se rapporte avec ce qu'en dit Pline. D'ailleurs, l'attitude de la statue le prouve aussi; ce à quoi le père Paoli n'a pas fait attention. Voyez la *Pl. V*, à la fin de ce volume. Martial ne pouvoit décrire ni plus correctement, ni plus spirituellement le jeune Apollon qu'il le fait, en disant: « O jeune homme trompeur! pourquoi veux-tu tuer ce lézard? Ne vois-tu pas qu'il se livre de lui-même, et veut mourir de ta main? » Apollon à moitié caché, tend un piège à un lézard pour le tuer avec un stilet qu'il tient à la main; tandis que le petit animal grimpe le long du tronc d'un arbre, et va à la rencontre de l'autre main, qui est appuyée contre le haut

nous restent de ce dieu ainsi figuré. Une de ces statues, qui est de marbre, se voit à la villa Borghèse : sa physionomie est celle d'un enfant, quoique le corps ait les proportions de celui d'un jeune homme fait, et nous offre par conséquent un Apollon *impuber*. Dans la même villa, il y a une autre petite figure de cet Apollon *Sauroctonos;* le tronc contre lequel le lézard grimpe, s'est conservé aux deux figures. La troisième figure, qui représente le même sujet, et qui orne la villa Albani, porte cinq palmes de hauteur : elle est d'une conservation parfaite, et c'est la plus belle statue que nous ayons en bronze, de sorte qu'elle peut passer pour l'ouvrage de Praxitèle (1). Elle fut tirée intacte des excavations du mont Aventin, et il ne lui manquoit que les bras, qui se trouvèrent à côté de la figure. Le diadème qui ceint la tête de cet Apollon est incrusté en argent, comme nous l'avons déja dit (2). La gravure que j'ai insérée dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (3), est faite d'après l'Apollon Borghèse, parce que celui d'Albani est sans tronc et sans lézard (4).

de ce tronc, et dont les doigts, à moitié pliés, semblent prêts à le saisir. Cependant Hardouin n'a pas compris le sens de Martial, dans ses corrections sur ce livre de Pline, *n. xij*, où il explique la chose comme si le lézard eut désiré de mourir noblement, en se laissant tuer par un si noble jeune homme : et cette explication il la donne, parce qu'il n'avoit vu ni la statue, ni la figure en taille-douce de l'Apollon Sauroctonos. *C. F.*

(1) M. l'abbé Visconti, en parlant de la planche 13 du cabinet Clémentin, dit que c'est plutôt une copie un peu plus petite que l'original, parce que les autres figures de marbre sont plus grandes; que quelques-unes même, entr'autres celles du cabinet Clémentin et de la villa Borghèse, sont d'un travail plus élégant. *C. F.*

(2) *Liv. iv*, *ch. 7*, §. 39. Il y en a une dans le palais Costaguti, citée par Winkelmann dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, à l'endroit qu'il allégue ici. Une autre, aussi de marbre, se trouve dans le cabinet Clémentin, dont on donne la figure tom. I, Pl. 13 de cet ouvrage. *C. F.*

(3) *Explic. de Monumens de l'antiq. num.* 40.

(4) D'autres statues de Praxitèle, non moins célèbres que son Apollon Sauroctonos, étoient, outre la Vénus de Gnide, son Satyre (περιβόητος) et son Cupidon. Par un fait que Pausanias rapporte (*l. j*, *c.* 20, *p.* 46), on apprend combien ces deux dernières statues étoient chères à Praxitèle.

§. 51. Quelques écrivains ont avancé que Praxitèle étoit originaire de la grande Grèce, et qu'il avoit obtenu le droit de bourgeoisie romaine (1); mais, par un anachronisme impardonnable des tems et des circonstances, on a confondu Pasitèle (2) avec Praxitèle. Riccoboni est, je crois, le premier qui ait fait cette méprise, et d'autres l'ont suivi. Pasitèle vivoit du tems de Cicéron : il représenta ciselé en argent le célèbre Roscius, au moment que sa nourrice le trouva dans son berceau entortillé d'un serpent (3). Il faut donc corriger le texte cité de Cicéron, et au lieu de Praxitèle, comme portent les livres imprimés, lire Pasitèle (4). Cependant il y a eu encore un Praxitèle qui étoit ciseleur, et qui est cité par Théocrite (5). Les fils du grand Praxitèle suivirent les traces de leur père dans la carrière de l'art; et Pausanias fait mention d'une statue de la déesse Enyo et d'une autre de Cadmus, qu'ils exécutèrent en commun (6). L'un d'eux s'appelloit Céphissodore, qui étoit l'auteur du *Symplegma* d'Ephèse (7), ou du groupe de deux athlètes qui s'entrelaçoient à la lutte (8).

(1) Riccob. *Not. ad Fragm. Varr. in Comment. de hist. p.* 155; et la *Lettre sur une prétendue médaille d'Alexandre*, *pag.* 5.

(2) Pline parle de ce Pasitèle *liv. xxxv*, *ch.* 12, *sect.* 45, et *liv. xxxvj*, *ch.* 6, *sect.* 4.

(3) Cic. *De divin. l. j*, *c.* 36.

(4) Les deux plus anciens manuscrits de Riccoboni qui se trouvent, l'un dans la bibliothèque de S. Marc, à Vénise, et l'autre dans celle de S. Laurent, à Florence, portent Praxitèle, comme les livres imprimés.

Winkelmann, dans son discours préliminaire, *ch.* 4, avertit qu'on doit aussi corriger *Pasitele*, même dans Pline, *liv. xxxiij*, *ch.* 12, *sect.* 55. Il me semble, à moi, que c'est le même Pasitèle dont parle Pline aux endroits cités ci-dessus, et dont il fixe ici l'existence environ le tems de Pompée. Hardouin n'a pas pris garde à cela, non plus que Davisius, à l'occasion de l'endroit cité de Cicéron, ni Torrenius dans ses notes sur Valère Maxime, *liv. viij*, *ch.* 11, *num.* 4, *note* 21, ni tant d'autres. *C. F.*

(5) *Idyl.* 5, *v.* 105.

(6) Pausan. *l. j*, *p.* 20, *l.* 16.

Il le dit seulement de la statue de la déesse Enyo ou Bellone. *C. F.*

(7) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 5, §. 6.

(8) Ce n'est pas à Ephèse, à ce que dit Pline à l'endroit cité, mais à Pergame, qu'étoit le *Symplegma* de Céphissodore. Le même auteur avertit, *l. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19, §. 27, qu'il y avoit deux

§. 52. Ce que Praxitèle étoit dans la sculpture, Pamphile de Sicyone (1), Euphranor, Zeuxis, Nicias et Parrhasius le furent dans la peinture (2). Cet art ne fut porté à sa perfection que par ces maîtres; car Quintilien nous apprend que Zeuxis et Apollodore, son maître, passoient pour être les premiers qui eussent introduit les lumières et les ombres dans leurs tableaux (3). Pline nous dit expressément que peu d'années avant le tems dont nous parlons, c'est-à-dire, dans la quatre-vingt-dixième olympiade, la peinture avoit à peine pris une forme raisonnée (4). Peinture.

sculpteurs du même nom, l'un et l'autre fort habiles. Cependant Pausanias *l. viij, c. 30. p. 664; l. ix, c. 16, p. 741 à la fin*, et Tatian. *Advers. Græcos c. 33, p. 270*, n'appellent pas le second Céphissodore, mais Céphissodote. *E. M.*

Hardouin, dans ses notes sur l'endroit cité de Pline, a corrigé de même Céphissodore en Céphissodote, conformément aux manuscrits. *C. F.*

(1) Pamphile étoit Macédonien. Voy. Pline, *liv. xxxv, c. 10, sect. 36*, §. 8. *C. F.*

(2) Winkelmann donne à Pamphile, à Euphranor, à Zeuxis, à Nicias et à Parrhasius la gloire d'avoir porté la peinture, pour ainsi dire, au plus haut degré de perfection. D'autres cependant, comme Rollin (*Hist. ancienne, t. XII, liv. xxij, ch. 5, art. 2, p. 177 et suiv.*) mettent, à la place de ceux que notre auteur nomme Panenus, frère de Phidias, qui peignit la bataille de Marathon, Pline *liv. xxxv, ch. 8, sect. 34*; Polygnote, auteur de deux célèbres tableaux dont nous avons parlé ci-dessus à la p. 136, note 1; et Apollodore, celui qui, au dire de Pline (*liv. xxxv, ch. 9, sect. 36*, §. 1), ouvrit la porte à la peinture, et qui fut le premier à connoître le mélange des couleurs et à bien rendre les ombres. Plutarc. *Bellone, an pace clar. fuer. Athen. op. tom. II, p. 346. E. M.*

Voyez tom. I, pag. 338, note 3.

(3) Quintil. *Inst. Orat. l. xij, c. 10.*

(4) Pline (*liv. xxxv, ch. 9, sect. 36*, §. 2) met Zeuxis dans la quatrième année de la quatre-vingt-quinziéme olympiade, et il désaprouve ceux qui le plaçoient dans la quatre-vingt-neuvième olympiade. Il est probable que Zeuxis est parvenu à un grand âge, et qu'il exerçoit déja son art avant cette dernière époque; puisque Plutarque le met au nombre des peintres de Périclès, comme on l'a dit à la page 222, note 1. Quintilien, à l'endroit cité, dit qu'il fleurit presque au même tems que Parrhasius, et le place vers le commencement de la guerre du Péloponnèse; mais, en le faisant ainsi contemporain de Parrhasius, il le conduit jusques après le règne d'Alexandre. On peut consulter aussi sur cet objet Bayle, *Dict. hist. etc. Art. Zeuxis rem. A*, où cependant il se trompe, en disant que Hardouin a mal fait de corriger l'olympiade quatre-vingt-neuf par soixante-dix-neuf, dans le passage cité de Pline; tandis que Hardouin, *num. 8*, dit précisément le contraire.

Pamphile.

§. 53. Pamphile de Sicyone, maître d'Apelle, peut être comparé à certains égards au Guide, non pas quant à l'art même, mais quant à la considération qu'il sut lui donner (1). Le Guide fut le premier peintre qui mit ses ouvrages à un haut prix. Ses prédécesseurs, et particulièrement les Carrache, furent très-mal payés. Je me contenterai de citer sur cet article les cinquante écus romains qui furent donnés à Augustin Carrache pour sa Communion de S. Jerôme (2). L'on sait que la même somme fut accordée à regret au Dominiquin pour son tableau qui représente le même sujet (3); et tout le monde connoît ces chefs-d'œuvre dignes d'une éternelle mémoire. Pamphile donna de la considération à l'art de la peinture, en demandant un talent pour ses leçons, et en exigeant que ses élèves fréquentassent pendant dix ans son école : c'est à quoi Melanthus et Apelle se conformèrent. Il arriva de-là qu'il n'y eut que les enfans de parens aisés et que les jeunes gens de naissance libre qui s'appliquassent à la peinture; comme, en général, il n'étoit pas permis aux personnes de condition servile de cultiver les arts d'imitation. Ce peintre est un de ceux qui ont joui, de leur vivant, de toute leur réputation. L'on peut juger de la célébrité des tableaux de Pamphile, par celui qui représentoit les Héraclides

(1) Pamphile d'Antipolis, fut le premier qui joignit l'érudition à la peinture. Il ne faut donc pas s'étonner si ses tableaux étoient d'une ordonnance si bien raisonnée. Quintil. *l. xij, c.* 10. Pamphile s'appliqua particulièrement à l'arithmétique et à la géométrie, sciences sans lesquelles, disoit-il, il étoit impossible d'arriver à la perfection de l'art. C'est à une suite des principes qu'il enseigna, que doit s'attribuer le goût qui se manifesta d'abord à Sicyône, et ensuite dans toute la Grèce, de faire apprendre aux jeunes gens de condition libre, le dessin avant toute autre chose; ainsi que la préférence qu'on y donna à la peinture sur les autres arts libéraux. Plin. *l. xxxv, c.* 10, *sect.* 36, §. 8. *E. M.*

(2) A l'hospice de S. Michel, à Bologne. *C. F.*

(3) Que l'on voit à S. Jérôme de la Charité, à Rome. Bellori (*Le vite de' pittori, etc.*) raconte ce fait du Dominiquin dans sa vie, *pag.* 185, où il décrit aussi ce tableau; mais il ne le dit pas d'Augustin Carrache, dont il donne aussi la vie; quoiqu'il lui attribue un autre tableau, qu'il décrit *pag.* 160 *et suiv.*, dont d'autres font honneur à Louis Carrache. *C. F.*

portant

portant des rameaux d'olivier à la main, et implorant la protection des Athéniens; puisque le poëte Aristophane, contemporain de Pamphile, cite ce morceau, par comparaison, comme ayant été richement payé (1). La considération dans laquelle les peintres surent se maintenir, releva en même-tems le prix de leurs productions. Mnason, tyran d'Elatée, dans le pays de Locres, paya au célèbre Aristide, qui fut contemporain d'Apelle, et qui peignit une bataille contre les Perses, dix mines pour chaque figure, et le tableau étoit composé de cent figures (2). L'on sait qu'une mine fait dix écus romains. Ce même Mnason paya encore plus magnifiquement le peintre Asclépiodore, en lui donnant trois cents mines pour chaque figure dans un tableau composé des douze grands dieux (3). Le peintre Théomneste reçut du même prince trois cents mines pour chaque figure héroïque qu'il représenta (4). Du tems des Romains, Lucullus paya deux talens le portrait de la fameuse Glycère peinte assise et tenant une couronne de fleurs à la main; quoique ce ne fût qu'une copie du tableau original de Pausias (5). L'orateur Hortensius paya cent quarante-quatre mille sesterces, c'est-à-dire, quatorze mille quatre cents florins, les Argonautes du peintre Cydias (6). Mais tous ces prix ne sont rien en comparaison des quatre-vingt talens que Jules-César donna pour deux tableaux de Timomaque, dont l'un représentoit Ajax et l'autre Médée (7).

§. 54. Euphranor, de l'isthme de Corinthe, étoit non-seulement grand peintre, mais aussi habile statuaire. Plutarque, en caractérisant cet artiste, rapporte de lui qu'il a été le premier qui ait imprimé de la dignité à ses héros (8), et qui se soit distin- Euphranor.

(1) Aristoph. *Plut. v.* 385.
(2) Plin. *l. xxxv, c.* 36, §. 19.
(3) *Ibid.* §. 21.
(4) *Ibid. ibid.*
(5) *Ibid. c.* 40, §. 25.
(6) *Ibid.* §. 26. Cela fait environ trois mille six cents écus romains. *C. F.*
(7) *Ibid.* §. 30.
Placés par César dans le temple de Vénus Genitrix, à Rome. *C. F.*
(8) Plutarch. *Bellone an pace clar. fuerint Athen. princ. oper. t. II, p.* 346. *A.*

gué de ses prédécesseurs par la proportion que Pline appelle *symmétrie*. On lui reproche néanmoins d'avoir fait les corps trop grêlés et les têtes trop grosses. Il paroît que c'étoit bien plus la science des muscles que la beauté des formes qui caractérisoit son dessin; car le même Pline nous dit qu'il tenoit les articulations trop grosses, *articulisque grandior*. Ce qui prouve encore que les figures d'Euphranor étoient moins caressées que celles de Parrhasius, c'est le jugement qu'il prononça lui-même sur son Thésée et sur celui de ce dernier peintre, « Son Thésée, dit-il, est nourri de roses, et le mien est nourri » de chair (1) » : ce qui ne peut pas s'entendre de la couleur, comme l'a cru Dati (2). A l'égard de la grosseur des têtes et de la force des articulations, nous savons, par le rapport de Pline, que ç'avoit été aussi le caractère des figures de Zeuxis, ainsi que nous l'avons déja remarqué (3). Parmi les statues d'Euphranor, l'antiquité a singulièrement vanté son Pâris, dans lequel il avoit cherché à exprimer à-la-fois, le juge des trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille (4).

Parrhasius. §. 55. Parrhasius d'Ephèse, fils et disciple d'Evenor, fut le premier qui donna aux têtes des figures, qui, avant lui, avoient un air dur et austère, une expression plus gracieuse et plus aima-

(1) Plin. *l. xxxv, c.* 36, §. 25. Plutar. *loc. cit.*

(2) Dati *Vite de' pitt. p.* 76.

(3) *Liv. iv, ch.* 3, §. 36. Dans cet endroit Winkelmann dit qu'il pense que Pline s'est trompé lorsqu'il taxe Zeuxis d'un pareil défaut. Mais comme Quintilien (*Inst. orat. lib. xij, c.* 10) s'accorde avec Pline, et qu'il donne pour raison que Zeuxis croyoit par-là imprimer à ses figures plus de dignité, plus de noblesse, à l'imitation d'Homère, qui se plaît à donner, même aux femmes, les formes les plus robustes qu'elles puissent avoir; on pourroit soupçonner qu'un pareil jugement a été porté généralement par tous les écrivains sur les ouvrages de Zeuxis. *C. F.*

(4) Plin. *l. xxxiv, c.* 19, §. 16.

On peut voir Falconet, dans sa note sur ce passage de Pline (*OEuvr. t. III, p.* 132 *et suiv.*), où il cherche à trouver comment il est possible qu'une seule et même figure ait pu exprimer à la fois trois choses qui paroissent aussi contradictoires entr'elles. *C. F.*

ble : il traita aussi les cheveux avec plus d'élégance (1); et pour ce qui est de la beauté du contour, de l'arrondissement des objets, et de l'intelligence de la lumière et de l'ombre, il l'emportoit, de l'aveu même des artistes, sur tous les peintres anciens; du moins voilà comme j'entends le passage de Pline que je rapporte en note (2). Mais dans la science des muscles et des articulations, et, en général, dans ce que nous nommons l'anatomie, il étoit inférieur à beaucoup d'autres et au-dessous de lui-même (3). C'est ainsi, comme je crois, qu'il faut entendre le jugement de notre écrivain. Carlo Dati (4), Florentin, qui explique longuement ce qui est clair, et qui ne fait qu'embrouiller ce qui est difficile, traduit ce passage à la lettre : *Sembrò egli di gran lunga inferiore, in paragon di se stesso, nell' esprimere i mezzi delle figure* (5). Cet écrivain superficiel se vante dans

(1) Il se distinguoit par une manière particulière de mettre son nom sur ses tableaux. Athénée, *l. xv, c.* 10, *p.* 687. *B. C. F.*

(2) Plin. *l. xxxv, c.* 36, §. 5. *Confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus : hæc est in pictura summa sublimitas. Corpora enim pingere, et media rerum, est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere, et desinentis picturæ modum includere, rarum in successu artis invenitur : ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam, quæ occultat.* —

(3) *Minor tamen videtur, sibi comparatus in mediis corporibus exprimendis. Ib.*

(4) *Loc. cit. pag.* 48.

(5) Comme Pline fait ici la comparaison de l'intelligence de Parrhasius à tracer les contours, en quoi il n'avoit pas son égal, avec la manière dont il peignoit les pleins ou les milieux des figures, partie dans laquelle il ne réussissoit pas aussi bien que dans les contours, il ne paroît pas que l'interprétation de Carlo Dati soit aussi mauvaise que Winkelmann le suppose. Quoiqu'il en soit, parmi la quantité de tableaux de Parrhasius, dont Pline (*liv. xxxv, c.* 10, *sect.* 36) fait une longue énumération, les plus célèbres, outre l'Archigalle, étoit celui où il avoit peint le caractère des Athéniens, et celui qui représentoit deux jeunes gens, l'un desquels paroissoit couvert de sueur après une course forcée, et l'autre qui, après avoir posé ses armes, sembloit tout essoufflé. Parrhasius laissa d'ailleurs un recueil de dessins sur velin, à l'usage des peintres. Sénèque dit (*liv. v, contr.* 34) que Parrhasius ayant voulu représenter un Prométhée au naturel, avoit appliqué un esclave à la torture, de manière qu'il lui avoit ôté la vie dans les tourmens. On dit la même chose d'Apelle;

plus d'un endroit de son ouvrage d'avoir donné une traduction libre des notices des anciens sur les arts. Qu'on en juge par cet

acte de cruauté que quelques écrivains prétendent avoir été répété par Michel-Ange, pour mieux peindre un Christ crucifié. Si Parrhasius l'emporte sur Zeuxis dans le célèbre défi, dans lequel celui-ci, par une toile apparente qui sembloit couvrir le tableau, trompa son adversaire, qui se vantoit d'avoir trompé des oiseaux avec les raisins qu'il avoit peints; Parrhasius fut, à son tour, vaincu par Timanthe, qui l'emporta sur lui dans la représentation d'Ajax indigné contre les Grecs, après qu'ils eurent adjugé à Ulysse les armes d'Achille. Plin. *loc. cit.* Athen. *l. xij*, *c.* 11, *p.* 543. Ælian. *Var. histor. l. ix*, *c.* 11.

Winkelmann ne parle nulle part de ce Timanthe, qui cependant méritoit bien d'être nommé, ayant été un des plus grands peintres de son tems. *E. M.*

Denis d'Halycarnasse, *De admir. vj dic. in Demosth. n.* 50, *oper. tom. II*, *p.* 314. *C. F.*

Il se distingna sur-tout dans la partie de l'invention. Plin. *liv. xxxv*, *ch.* 10, *sect.* 36, §. 6; et ses tableaux avoient le grand mérite de donner de l'aliment à l'esprit de ceux qui les voyoient, en laissant toujours quelque chose à deviner. Après l'Ajax, par lequel il surpassa Parrhasius, il s'est rendu célèbre par le tableau d'Iphigénie, qui lui procura le triomphe sur Colos de Téos. Quint. *l. ij*, *c.* 13. Val. Max. *l. viij*, *c.* 11, *n.* 6 *in extern.* Ciceron, *De orator. c. xxij*, et Eusthat. *ad Iliad. l. ult. v.* 163, *p.* 1343, *l.* 60. Dans ce sacrifice d'Iphigénie, Timanthe ayant représenté Calcas triste, Ulysse plus triste encore, et Menelas, avec toute l'affliction qu'il étoit possible de lui donner, vit bien que l'art ne pouvoit pas aller plus loin. Ne sachant donc comment exprimer la douleur d'Agamemnon, père d'Iphigénie, il prit le parti de lui jetter un voile sur les yeux, laissant aux spectateurs à juger de ce qui se passoit au fond de son cœur. Cependant Euripide avoit déjà donné (*Iphigen. in Aul. v.* 1550), au théâtre, ce costume à Agamemnon. *E. M.*

Eusthate, dans cet endroit, veut faire comprendre seulement que le peintre a pris l'idée de ce tableau, dans la profonde douleur que les vers d'Homère présentent à l'esprit. Tous les autres écrivains attribuent au peintre l'honneur de l'invention. Si c'est Euripide qu'il a imité, on pourroit plutôt croire qu'il a couvert le visage d'Agamemnon, parce que si, dans sa qualité de père, il ne pouvoit manquer de donner des marques de la plus profonde douleur, il ne lui convenoit pas, comme souverain, de laisser appercevoir au public le désespoir qui remplissoit son ame, sans avilir la majesté de son caractère; et c'est pour cela qu'Euripide (*v.* 446 *et suiv.*) lui fait dire : « Que comme roi il rougissoit de » verser des larmes; que comme père » malheureux il rougissoit de n'en point » répandre ». Voyez Falconet, *Du tableau de Timanthe*, *etc. Œuv. tom. V*, *p.* 62 *et suiv.* Sans quoi il seroit vrai de dire, que Timanthe n'avoit pas observé les convenances nécessaires relativement à l'expression dont parle Winkelmann, liv. ix, ch. 3, §. 29 et suiv. *C. F.*

échantillon! on voit ici qu'il ne s'arrête qu'à la lettre qu'il n'entend pas.

§. 56. Le prix des tableaux de Parrhasius nous donne à connoitre quelle estime on en faisoit. Tibère paya soixante mille sesterces (1), un de ses tableaux qui représentoit un Archigalle, ou grand prêtre de la Diane d'Ephèse : cet Archigalle, chef des prêtres eunuques, offroit sans doute une de ces beautés ambigues dont il est difficile, au premier coup d'œil, de déterminer le sexe, et dont j'ai parlé ailleurs (2).

§. 57. Zeuxis, natif d'Héraclée, tient un rang distingué parmi les peintres de l'antiquité. Ce qu'Aristote trouve à reprendre aux tableaux de cet artiste, lorsqu'il dit qu'ils étoient sans ἦθος (3), n'a pas été remarqué par les critiques, ou n'a pas été entendu : François Junius avoue ingénuement qu'il n'y comprend rien (4); et Castelvetro, qui prétend qu'il s'agit ici du coloris, n'a fait qu'augmenter la difficulté (5). D'un côté, ce jugement d'Aristote est applicable à l'expression dans le sens le plus strict, parce que ἦθος, employé pour la figure humaine, se rendroit en latin par *vultus*, et signifie l'expression du visage, les airs de tête et les gestes (6). Comparons aussi ce jugement à celui que porta le célèbre peintre Timomaque de Byzance, qui répliqua à quelqu'un qui vouloit critiquer l'Hélène de Zeuxis : « Prends mes » yeux, et elle te paroîtra une déesse (7) » : d'où il paroît s'ensuivre que la beauté chez Zeuxis étoit une partie constituante de l'art. En comparant ces deux jugemens, il résulte avec beaucoup d'apparence de celui d'Aristote, que Zeuxis sacrifioit à la Zeuxis.

(1) Plin. *l. xxxv, c. 10, sect. 36, §. 5.* Cela fait quinze cents écus romains. Winkelmann dit environ trois mille écus d'Allemagne. *C. F.*

(2) Voyez liv. iv, ch. 2, §. 26 et suiv.

(3) Arist. *Poët. c. 6, p. 250.*

(4) Jun. *Catal. art. p. 231.*

(5) Castelv. *Poët. d'Aristot. part. 3, pag. 145.*

(6) Philostr. Jun. *Icon. 2, pag 865.* Casaub. *ad Theophr. char. c. 8, p. 76.* Voyez liv. iv, ch. 3, §. 8.

(7) Stobæus. *Serm. lxj, p. 369 princ.* *C. F.*

beauté une partie de l'expression (1), et que ses figures, pour vouloir leur imprimer la beauté des formes, sembloient en être moins expressives : car la moindre émotion, la moindre affection dans la physionomie, peut altérer les traits et devenir préjudiciable à la beauté pure (2). D'ailleurs, Aristote aura peut-être voulu reprendre une autre partie dans les tableaux de Zeuxis, savoir, leur manque d'action, ce qui se rapporte également au mot ἦθος. Du reste, dans les tems modernes Malvasia et ceux qui pensent comme lui, ont prétendu trouver ce même défaut à quelques figures de Raphaël. C'est dans ce sens qu'Aristote, dans sa rhétorique, emploie l'adjectif ἠθικὸν (3). Il se pourroit donc

(1) Zeuxis peignit un Cupidon couronné de roses dans le temple de Vénus, à Athènes, dont le scholiaste d'Aristophane fait mention, *in Acharn. v.* 991; et Cicéron, *De invent. l. ij, princ.* Nous savons qu'il surpassoit de beaucoup tous les autres peintres dans la représentation des figures de femmes. *C. F.*

(2) Cela peut se dire des passions fortes, mais une sensation, une affection tranquille et modérée ne doit pas altérer les formes, quoiqu'on s'en apperçoive sur la physionomie; elle doit, au contraire, rendre l'expression plus douce, et par conséquent plus agréable. *C. F.*

(3) Aristot. *Rhet. l. iij*, *c.* 7.

Zeuxis eut l'avantage qu'Apollodore lui avoit ouvert la porte de la peinture, de sorte qu'on peut dire qu'il commença sa carrière précisément au point où Apollodore termina la sienne. Il se vengea par une satire de ce que son disciple lui avoit, disoit-il, vôlé son art. Pline (*l. xxxv, c.* 9, *sect.* 36, §. 2) donne le catalogue de plusieurs tableaux de Zeuxis; parmi lesquels, outre la Pénélope que nous avons citée, la Junon qu'il fit pour les Agrigentins sur le modèle de cinq des plus belles jeunes filles du pays, méritoit une mention spéciale. Cicero, *De invent. lib. ij, princ.* Dionys. *De prisc. script. cens. c.* 1, *n.* 1, *oper. t. II, p.* 122, et Valer. Maxim. *l. iij, c.* 7, *n.* 3 *in extern.*, prétendent que c'étoit une Hélène faite par ce peintre pour les Crotoniates, de la manière dont nous l'avons dit tom. I, p. 366, note 4. Un des ouvrages les plus singuliers de Zeuxis fut son athlète, dans lequel il se complaisoit tant, qu'il y ajouta une inscription, par laquelle il disoit qu'il seroit plus facile de faire la critique de cet ouvrage que de l'imiter. Plutar. (*Bellone an pace clariores fuer. Athen. op. t. II, p.* 346) attribue ce mot à Apollodore. Peut-être l'un et l'autre l'ont-ils dit, comme tous les deux ont donné d'autres preuves semblables de vanité et d'ostentation. Lucien nous dit de Zeuxis (*in Zeuxi sive Antiocho* §. 3, *oper. tom. I*, *p.* 840), qu'il ne s'amusoit pas à représenter des choses ordinaires, comme les autres peintres, mais qu'il tâchoit toujours de démontrer l'excellence de

que ce fût aux dépends de l'expression ou de l'action que Zeuxis eût cherché la haute beauté. Il faut que ce peintre ait su éviter un pareil reproche dans son tableau de Pénélope, puisque Pline nous apprend qu'il y a peint des mœurs (*mores*). On voit que notre écrivain répète ici le jugement d'un Grec, et qu'il rend le mot ἦθος par le terme le plus commun, sans expliquer clairement sa pensée. Le comte de Caylus, dans un mémoire où il examine le caractère des peintres de l'antiquité, cite ce passage sans en donner l'explication (1). Je m'imagine que ce célèbre antiquaire auroit été de mon sentiment, s'il eût comparé le texte de Pline avec celui d'Aristote. L'interprétation que je donne, se trouve expliquée par un autre passage de Pline, où il entend évidemment par le mot ἦθος (au pluriel ἤθη), l'expression des caractères. Cet écrivain, en parlant du peintre Aristide dit : *Is omnium primus animum pinxit, et sensus hominis expressit, quæ vocant Græci ethe* (2). Ce qu'Aristide étoit à la peinture, Lysias le fut à l'éloquence : Denis d'Halycarnasse donne à cet orateur la plus parfaite ἠθοποιίαν (3).

§. 58. Nicias, Athénien et disciple d'Antidotus, s'étoit acquis une si grande réputation par ses profondes connoissances dans Nicias.

son art par de nouveaux sujets. Lucien décrit, entr'autres, un tableau de Zeuxis dont on voyoit encore de son tems une copie à Athènes; car l'original avoit péri sur mer, lorsque, par les ordres de Sylla, il fut transporté en Italie. Le peintre y avoit représenté une Centaure, qui alletoit deux petits Centaures gémaux; ils étoient accompagnés de leur père, qui rioit, en tenant à la main un lionceau, avec lequel il sembloit vouloir leur faire peur. Les peintres admiroient dans ce tableau le savant mélange des couleurs, la justesse des proportions, la délicatesse des ombres et la hardiesse du dessin; mais on louoit sur-tout l'industrie de l'artiste, d'avoir su mêler si adroitement deux natures toutes contraires, que le passage de l'une à l'autre étoit imperceptible; ce qui contredit ce que Winkelmann a avancé à la page précédente. *C. F.*

(1) *Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, tom. XXV, p.* 195.

(2) Plin. *l. xxxv, c.* 36, §. 19.

(3) Dionis. Halycar. *De Lys. judic. p.* 133, *l.* 16.

l'art, que Praxitèle, lorsqu'on lui eut demandé lesquelles de ses statues il estimoit le plus, répondit que c'étoit celles que Nicias avoit retouchées et corrigées. Du moins, c'est ainsi que j'entends le passage de Pline, que je rapporte en note (1). L'auteur florentin que j'ai cité plus haut, croit qu'il est question ici d'un poli que Nicias savoit donner aux statues (2), et allègue, à cette occasion, un passage de Sénèque, où il est parlé du revêtement avec certaines pierres et des marbres rares, passage qui n'a aucun rapport à la chose, quoiqu'on y trouve le terme de *circumlitio* (3). L'on sait d'ailleurs que ce n'est qu'à force de bras qu'on donne le poli aux statues, et qu'on laisse ce soin à des ouvriers. En général, quand le statuaire a terminé la statue conformément à son modèle, et qu'il a retiré la main de dessus son ouvrage, il n'est plus question alors d'y rien faire; mais l'ami d'un statuaire, qui connoît les finesses de l'art, peut lui être utile par rapport à son modèle. Je crois donc que *circumlitio* signifie retoucher, remanier un modèle, opération qui se pratique avec l'ébauchoir. Comme dans ce procédé on ajoute et on retranche par-ci par-là de l'argile, ce qui s'appelle *linere*, et que les modèles de Praxitèle ne demandoient qu'une correction insensible, Pline aura voulu caractériser cette opération par un terme qui exprimât l'action de retoucher avec esprit et finesse. Le père Hardouin se trompe absolument, lorsqu'il s'imagine que Nicias avoit enduit d'une couleur très-fine les statues de Praxitèle, pour en faire sortir mieux l'éclat.

§. 59. Quand Pausanias (4) dit de cet artiste : Νικίας ζῶα ἄριστος γράψαι τῶν ἐφ' αὐτοῦ, ce que le traducteur a rendu ainsi : *In pingendis animalibus*

(1) Plin. *l. xxxv*, *c.* 40, §. 28. *Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus, quæ maxime opera sua probaret in marmoribus : quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni* ejus *tribuebat.*

(2) Dati, *Vite de pitt. p.* 68.

(3) Dati dit la même chose. *C. F.*

(4) Pausan. *l. j*, *c.* 29, *p.* 74 *in fine.*

animalibus cæteris ætatis suæ longe præstantissimus, il ne faut pas restreindre ce jugement aux seuls animaux, mais il faut l'entendre des figures en général, et sur-tout des figures humaines ; car c'est du mot de ζῶα que vient la dénomination générique ζωγράφος, qu'on donnoit généralement aux peintres de figures. Ceci peut s'appliquer à une infinité de passages des auteurs anciens, où le mot de ζῶα, est employé pour les ouvrages de l'art. C'est ainsi que Dion-Chrysostome, en parlant de coupes d'or et d'argent, dit qu'elles ont coutume d'être ornées d'ouvrages en relief (1) : ἔτι δὲ καὶ ζῶα ἔξωθεν κύκλῳ ἔχειν ; on voit que ce n'est pas uniquement de figures d'animaux qu'il s'agit dans le mot de ζῶα, comme on le traduit d'ordinaire, mais de figures en général. Un seul endroit de Philémon, dans Athénée, décide la question : ce poëte, en parlant de la statue d'un temple de Samos, de laquelle un homme devint amoureux, lui donne le nom de ζῶον ; et Athénée ajoute que cette statue (ἄγαλμα) étoit un ouvrage de Ctésiclès (2). Il paroit en être autrement du diminutif ζώδια, qui signifie : orné d'animaux et de grotesques. Ainsi donc quand Hésychius dit : Λύγδος εἰς τὰ ζώδια, il veut indiquer apparemment, que le marbre de Paros (Λύγδος, λύγδινος) étoit de tous les marbres le plus propre pour les ouvrages délicats, comme il l'est effectivement (3).

(1) Dio. Chrysost. *Orat.* 30, 307. *D.*

(2) Athen. *Deipn. l. xiij*, *p.* 606. *A.*

(3) Tout ce discours est pris dans un sens général ; mais il ne le peut pas être de même chez Pausanias. Cet auteur ne prétend point que Nicias ne fut point en état de bien faire la figure humaine. Il veut seulement relever son mérite particulier, par lequel il étoit supérieur à tous les peintres de son tems, savoir, celui de représenter parfaitement bien les animaux : en quoi il s'accorde avec Pline, qui (*liv. xxxv, ch.* 11, *sect.* 40, §. 28), après l'avoir cité comme bon peintre de figures humaines, le distingue par le mérite qui lui étoit singulièrement propre, de peindre avec supériorité les quadrupèdes et sur-tout les chiens. Plutarc. (*Bellone, an pace clar. fuer. Athen. tom. II, p.* 346) le célèbre à cause de son talent à représenter des batailles ; et dans ce genre encore, il excelloit par la manière dont il peignoit les chevaux, ainsi que l'atteste Deme-

§. 60. Le tableau dont Nicias semble avoir fait le plus de cas, étoit sa *Necromancie*, ou son *Evocation*. Ce tableau, tiré d'Homère représentoit le sujet principal du livre de l'*Odyssée*, intitulé ΝΕΚΡΟΜΑΝΤΕΙΑ, c'est-à-dire, l'entretien d'Ulysse aux enfers avec le devin Tirésias, morceau pour lequel cet artiste avoit refusé soixante talens que lui offroit le roi Attale. Riche comme il étoit, il aima mieux en faire présent à la ville d'Athènes, sa patrie (1), que de le vendre. Au reste, ce sujet avoit été traité avant lui, et Polygnote l'avoit peint deux fois pour Delphes (2). La villa Albani renferme un bas-relief qui représente le même sujet, que j'ai publié dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (3).

§. 61. Les meilleurs poëtes et les plus grands artistes, qui s'acquirent de la réputation à cette époque où la Grèce commençoit déja à sentir le joug des Macédoniens, étoient encore des rejetons de ces nobles tiges plantées sur le terrain de la liberté. La politesse des mœurs acheva enfin de donner aux fruits du génie la dernière élégance du goût, tant aux ouvrages de l'art, qu'aux productions de l'esprit. Ménandre, l'ami d'Epicure, parut sur la scène comique, et charma les spectateurs par la diction la plus élégante, les vers les plus harmonieux et le ton le plus décent; il se proposa à la fois d'amuser, d'instruire et de corriger. Il assaisonna ses pièces du sel attique, sans s'écarter jamais des lois austères de la bienséance : il fut le premier à qui la grâce comique se montra avec tous ses charmes. Les fragmens inestimables que le tems nous a conservés de plus de cent de ses comédies perdues, joints aux témoignages des écrivains, suffisent

trius de Phalère, *De elocut.* §. 76. Si on interpretoit autrement les paroles de Pausanias, il faudroit dire, qu'il regardoit Nicias comme le plus grand peintre de son tems. *C. F.*

(1) Plin. *liv. xxxv, ch.* 11, *sect.* 40. §. 28.

(2) Pausan. *l. x, p.* 866, 870.

(3) *Num.* 157.

pour nous donner l'idée la plus avantageuse de son heureux génie. Les précieux restes des pièces de Ménandre nous font connoître l'union intime qui a toujours existé entre la poésie et l'art, ainsi que leur influence réciproque; ils nous dévoilent la beauté exquise des arts d'imitation, auxquels Apelle et Lysippe imprimèrent le caractère des Grâces.





CHAPITRE III.

De l'art sous le règne d'Alexandre.

Introduction

§. 1. A l'époque dont nous avons parlé dans le précédent chapitre, laquelle est si célèbre dans l'histoire des arts, principalement par le degré de perfection où se trouvoit alors la peinture, succéda enfin celle de la plus haute élégance et de la plus grande délicatesse de l'art. Plusieurs causes concoururent à rendre le siècle d'Alexandre à jamais mémorable; entr'autres, l'affluence des grands hommes en tout genre, et le concours d'une multitude d'évènemens arrivés dans la Grèce.

Des circonstances et de divers événemens arrivés dans la Grèce

§. 2. Les Grecs, et sur-tout les Athéniens, s'étant entièrement épuisés par leurs fatales jalousies et par leurs guerres intestines, succombèrent aux artifices et aux efforts de Philippe, roi de Macédoine. A la mort de ce prince ils se flattèrent de recouvrer leur liberté, et ils ne firent que changer de maître. Alexandre, son

successeur se fit nommer chef des Grecs pour faire la guerre aux Perses, et il fut en effet le chef de la Grèce entière. Du moment que la constitution politique de ce peuple eut pris une autre forme, dès ce moment aussi les caractères de l'art ne furent plus les mêmes. Les talens qui, jusque là, avoient tiré leur grandeur du sentiment de la liberté, ne reçurent plus leurs alimens que des mains du luxe et de la libéralité. C'est à ces circonstances et à l'encouragement, joint à la finesse du goût d'Alexandre, que Plutarque attribue la splendeur des arts pendant le siècle de ce conquérant de l'Asie (1).

§. 3. Sous le règne de ce prince, les Grecs désarmés jouirent d'une liberté indolente ; ils en goutèrent la douceur sans en éprouver l'amertume, et déchus, à la vérité, de leur ancienne splendeur, ils vivoient en paix et en concorde. Cette jalousie, qui les avoit animés si long-tems les uns contre les autres, étant enfin éteinte (comme quand elle cesse aussi en amour), il ne leur restoit que le souvenir de leur ancienne grandeur et le sentiment de leur repos actuel. Alexandre, qui couroit les aventures et qui cherchoit à conquérir de nouveaux royaumes, de même qu'Antipater, qui gouvernoit la Macédoine en son absence, étoient contens de voir les Grecs tranquilles ; de sorte qu'après la ruine de Thèbes, on ne leur donna que peu de sujets de mécontentement.

§. 4. Au sein de cette tranquillité, les Grecs s'abandonnèrent à leur penchant naturel pour l'oisiveté et pour les plaisirs (2). Sparte même se relâcha de son austérité (3). Par désœuvrement on courroit les écoles des philosophes et des rhéteurs, qui se multiplièrent et qui se donnèrent une plus grande autorité. Les fêtes et les jeux fournirent de l'occupation aux poëtes et aux artistes ; et ceux-ci, s'accommodant au goût de leur siècle, cher-

(1) *De fort. Alex. orat.* 2, *princ. op. edit. Wechel. tom. II*, *p.* 333.

(2) Aristot. *Polit. l. vij, c.* 14, *p.* 209,

(3) *Ibid. p.* 208.

chèrent l'élégant et le gracieux, parce que la nation, livrée à la mollesse, n'avoit d'empressement que pour les sensations agréables.

Statuaires et graveurs en pierres fines.

§. 5. Ce siècle, qui a été le plus fécond en artistes et en ouvrages de l'art, exige de ma part une discussion plus approfondie; mais, toujours fidèle à mon plan, je ne m'attacherai qu'aux choses qui appartiennent essentiellement à l'art. Et comme ce fut à cette époque que parurent en plus grand nombre les artistes qui se distinguèrent par la gravure en pierres fines et en pierres précieuses, dont la Grèce se trouvoit abondamment pourvue après la conquête des riches provinces de Perse, je dois parler ici de ces graveurs, aussi bien que des sculpteurs et des peintres.

Lysippe.

§. 6. Parmi les statuaires de ce siècle, le plus célèbre fut Lysippe de Sicyone (1), qui travailloit en bronze, et qui avoit seul le droit de faire le portrait d'Alexandre; j'entends le droit de le jetter en fonte (2). Les raisons qui peuvent avoir engagé Pline (3) à fixer la cent quatorzième olympiade pour l'époque où fleurit cet artiste, sont sans doute les mêmes qui lui ont fait déterminer les âges des Phidias et des Praxitèle, savoir les circonstances du tems favorables à l'art. Car dans la première année de cette olympiade, lorsqu'Alexandre fut de retour à Babylone, il régnoit une paix universelle. Ce fut dans cette capitale de l'empire des Perses que le conquérant de l'Asie vit arriver les ambassadeurs d'une infinité de nations, les uns pour le féliciter sur ses succès et pour lui apporter des présens, les autres pour confirmer les traités et pour former des alliances (4).

§. 7. Lysippe a la gloire d'avoir été plus fidèle imitateur de la nature que ses prédécesseurs (5). Il se proposa, dans ses études, de reprendre l'art dès son origine, et il voulut procéder comme les physiciens qui ne s'avancent dans la carrière des sciences qu'à

(1) Pausan. *l. ij*, *c.* 9.
(2) Voyez ci-après §. 26.
(3) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19, *pr.*
(4) Diod. Sic. *l. xvij*, *p.* 579.
(5) Quintil. *lib. xij*, *c.* 10.

la lueur du flambeau de l'observation et de l'expérience. Tels furent toujours les principes des grands hommes. De-là nous pouvons conclure qu'on avoit négligé le vrai pour l'idéal, en créant des types qui ne tenoient plus à la nature ; c'est-à-dire, que les grands maîtres des tems précédens, ayant cherché à produire un beau et un sublime au-dessus des conceptions humaines, il sera arrivé que ce type, en s'écartant de la nature, n'aura plus permis d'en reconnoître les parties. Lysippe y ramena l'art en se livrant à la contemplation et à l'imitation de la nature; ce qu'il fit sans doute principalement par la partie du dessin que nous nommons l'anatomie (1). Quant à ses ouvrages, il ne nous en est point parvenu, à ce que je sache; et il nous reste peu d'espérance d'en découvrir jamais, attendu que cet artiste n'a travaillé qu'en bronze : et il n'y a rien de moins prouvé que ce soit lui qui ait fait les quatre beaux chevaux de ce métal, placés sur le portail de l'église de S. Marc, à Vénise (2). Il est étonnant néanmoins qu'on ait perdu tous les ouvrages de ce grand homme, sur-tout quand on considère leur quantité; car quand même il paroîtroit incroyable qu'un seul artiste eût pu produire six cents dix figures de bronze, comme le dit Pline (3), nous avons toujours lieu d'admirer son amour pour le travail par le nombre d'ouvrages que les anciens lui ont attribués; et entr'autres par les vingt-une statues équestres des gardes à cheval d'Alexandre, qui perdirent la vie en défendant celle de leur maître au passage

(1) Lysippe avoit coutume de dire que le Doriphore de Polyclète avoit été son maître dans l'art. Cicer. *De clar. orat.* c. 86, *n.* 296. Eupompe lui en indiqua un meilleur, en lui proposant la nature même. Plin. *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 6. Quoiqu'en effet, il en ait fait l'objet de ses études, on sait cependant que, pour donner plus d'élégance à ses figures, il leur a fait des têtes plus petites et un corps plus grêlé et plus svelte que ne l'avoient fait ses prédécesseurs. *Idem, ibid.* Parmi un si grand nombre de statues exécutées par Lysippe, celle qu'il fit pour les Tarentins, et qui avoit quarante coudées de haut, étoit une des plus célèbres. *E. M.*

(2) Voyez ci-dessus liv. iv, ch. 7, §. 35, 41 et 53.

(3) Plin. *l. xxxiv, c.* 7, *sect.* 17. Selon la leçon de Hardouin, il en avoit fait quinze cent. *C. F.*

du Granique; ouvrages qui semblent suffire pour occuper la vie entière d'un artiste. Arrien nous apprend, qu'après la conquête de la Macédoine, Métellus fit enlever toutes ces statues de la ville de Dius, et qu'il les fit transporter à Rome, où elles furent placées sur le portique de cet illustre Romain (1).

§. 8. Je ne saurois passer sous silence une statue d'Hercule en marbre, placée au palais Pitti, à Florence, et désignée par cette inscription qu'on lit sur le socle : ΛΥΣΙΠΠΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, *Lysippe l'a fait*. Je ne ferois pas mention de cette antique, si un écrivain connu ne l'eut vantée comme un ouvrage de cet artiste (2). Ce n'est pas parce que je doute de l'antiquité de l'inscription que je rejette l'opinion du prétendu connoisseur : suivant le témoignage de Flaminius Vacca (3), cette inscription y étoit lorsque la statue fut tirée des fouilles du mont Palatin. Mais l'on sait que ces sortes de supercheries se pratiquoient déja chez les anciens (4), ainsi que je l'ai fait voir liv. iv, ch. 6, §. 9; et Maffei avoit déja fait lui-même toutes ces remarques sur la statue dont nous parlons (5). Quoiqu'il en soit, deux raisons,

(1) Arrian. *Exped. Alex. l. j, c.* 17. Vell. Paterc. *l. j, c.* 11.

(2) Maffei, *Raccolt. di Stat. tav.* 49, *col.* 49.

(3) *Memorie, etc. num.* 77, et chez Montfaucon, *Diar. Ital. c.* 13, *p.* 180.

(4) Phédre donne (*Fab. l. v, in prol.*) un exemple frappant de pareilles impostures qui se faisoient de son tems, lorsque le goût pour les monumens de l'art s'y répandoit de plus en plus.

Ut quidam artifices nostro faciunt sæculo,
Qui pretium operibus majus inveniunt, novo
Si marmori adscripserunt Praxitelem suo,
Myronem argento. Plus vetustati nam favet
Invidia mordax, quam bonis præsentibus.

(5) *Osserv. lett. t. I, p.* 398, et *Artis crit. lapid. l. iij, c.* 1. *can.* 3, *col.* 76, 77, où on lit cette inscription : ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ, *ouvrage de Lysippe*, comme le rapporte l'autre Maffei, *loc. cit.*; avec la différence qu'il a mis un C au lieu du Σ, et Flaminius Vacca, *loc. cit.* en latin. *C. F.*

sans

sans réplique, prouvent que cet Hercule ne sauroit être de la main de Lysippe : d'abord, le silence des anciens sur les ouvrages en marbre de cet artiste, ensuite le travail de la statue même, qui n'est rien moins que digne d'un Lysippe (1).

Agésandre, Polydore et Athénodore, auteurs du Laocoon.

§. 9. Après la perte d'un si grand nombre d'ouvrages de l'art qui datent de ce siècle de perfection, le monument le plus précieux qui nous soit parvenu en entier, est, sans contredit, le groupe de Laocoon. Nous plaçons sans preuves les auteurs de ce monument au siècle d'Alexandre ; la plus forte conjecture en faveur de cette opinion, est la perfection de l'ouvrage. Pline, en parlant de ce groupe, nous le fait connoître comme une production préférable à tout ce qui avoit été fait en peinture et en sculpture (2). Les auteurs du Laocoon sont Agésandre, Polydore et Athénodore, Rhodiens, dont le dernier étoit fils d'Agésandre, comme nous l'apprend la base d'une statue dans la villa Albani, que voici (3) :

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

Athénodore, fils d'Agésandre, l'a fait (4). Et d'après la statue

(1) Chez Boissard, *Antiq. et inscript. part. iij*, *fig* 117, on lit sous une statue en marbre ces mots : MYRRI. LINI. LYSIPPI. Mais ce Lysippe là n'a rien de commun avec l'autre. *C. F.*

(2) Plin. *lib. xxxvj*, *c.* 4, §. 11.

(3) La base dont il est question et qui se voit à la villa Albani, fut découverte au milieu des ruines d'Antium par le cardinal Alexandre : elle est de marbre noir; mais quelques restes font voir que sur cette base on avoit placé une statue de marbre blanc, comme il est prouvé par le fragment d'un manteau flottant, ou chlamyde, qui s'y est conservé. Quant à la figure même, on n'en a découvert aucun vestige.

(4) Si cet Athénodore est le même que celui dont parle Pline, *liv. xxxiv*, *ch.* 8, *sect.* 19, *au comm.*, qu'on dit avoir été le disciple de Polyclète, il doit avoir vécu environ la quatre-vingt-septième olympiade, comme le veut Maffei, *Raccolta di statue*, *etc. tav.* 1, et d'après lui Richardson et Orlandi, dans la note sur Nardini, que nous citerons ci-après. Winkelmann n'étoit pas de cet avis dans la première édition de son ouvrage, ni dans le traité préliminaire ch. iv, de son *Explication de Monumens de l'antiquité*. *C. F.*

même du Laocoon, il est très-vraisemblable que Polydore étoit également fils d'Agésandre, parce qu'autrement il ne seroit pas concevable que trois artistes eussent pu s'accorder, je ne dis pas dans l'exécution d'une seule et même statue, mais dans la distribution du travail, parce que Laocoon, le père, est une figure bien plus capitale que celles des deux fils. Je pense donc qu'Agésandre a exécuté Laocoon, le père, et que Polydore et Athénodore ont sculpté les deux fils.

§. 10. Le groupe de Laocoon décoroit jadis le palais de Titus (1); ce fut là qu'on en fit la découverte, et non pas, comme l'avancent Nardini et d'autres (2), dans les *Sept Salles*, qui servoient de réservoirs aux bains de l'empereur. On sait positivement qu'il fut trouvé dans la voûte d'un sallon qui paroît avoir fait partie des thermes de Titus; et cette découverte nous fait connoître le vrai lieu du palais de cet empereur, qui, comme l'on sait, communiquoit avec ses thermes. Le Laocoon étoit placé dans une grande niche pratiquée au bout du sallon dont nous avons parlé liv. iv, ch. 8, §. 9, pag. 119 de ce volume, et dont il reste encore quelques peintures au-dessous de la corniche, entr'autres le tableau du prétendu Coriolan (3).

§. 11. Pline rapporte que le groupe de Laocoon avoit été sculpté d'un seul bloc, et la chose a pu lui paroître ainsi, parce qu'alors les parties joignoient parfaitement; puisqu'après les deux mille ans qui se sont écoulés depuis le tems où elle a été faite,

(1) Plin. *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 11.

(2) Nardini, *Roma antica*, *lib. iij*, *c.* 10, *p.* 99. Nardini ne dit pas cela; il rapporte seulement que ce groupe fut découvert près de *Sainte Lucie en Selce*, *et des Sept Salles*. *C. F.*

(3) Les mémoires du tems nous apprennent que ce fut Félix de Frédis, Romain, qui fit cette importante découverte. J'ai trouvé dans un manuscrit authentique, que le pape Jules II, avoit assigné, pour récompense, à Frédis et à ses fils, une pension sur les droits d'entrée de la porte de S. Jean de Latran. Mais Léon X rendit ces revenus à la même église, et donna à Frédis la place de secrétaire apostolique en dédommagement. Le bref qui constate cette donation, est daté du 9 novembre 1517.

on n'apperçoit qu'une seule jointure, pour ainsi dire, insensible, qui montre que l'aîné des fils avoit été exécuté séparément et ensuite ajouté au groupe (1). Le bras droit de Laocoon, qui manquoit, et qui est aujourd'hui de terre cuite, devoit être restauré en marbre par Michel-Ange, qui l'avoit déja dégrossi, mais qui ne l'a pas achevé; ébauche qui se voit encore aux pieds de la figure. Ce bras, entortillé des serpens, devoit se recourber

(1) Michel-Ange Buonarruotti s'apperçut le premier en examinant ce groupe avec attention, qu'il n'étoit pas d'une pièce. Il y en a au moins trois qui sont très-visibles; savoir, la figure du fils aîné, qui est du côté gauche, celle de Laocoon même, jusques sous les genoux, et le reste du groupe. Ce fils aîné a la jambe droite visiblement plus longue que la gauche. Le père a la guirlande de feuilles sur son front, comme grand prêtre, ainsi que cela est bien indiqué dans la gravure que Maffei a donnée de ce groupe. *C. F.*

Winkelmann observe, dans la première édition de son ouvrage, que la certitude que ce groupe de Laocoon est composé de plusieurs pièces, a fait douter que ce fut le même que celui dont parle Pline; et il ajoute, que du tems de Pirro Ligorio on trouva dans les ruines d'un ancien édifice, près le palais Farnèse, quelques morceaux de pieds et de serpens, par lesquels il paroîtroit que l'ancien Laocoon étoit plus grand que celui qui nous reste. Cependant, continue-t-il, cette opinion de Ligorio ne mérite quelque attention qu'à cause d'une tête mutilée, plus grande que nature, trouvée parmi des décombres derrière le palais Farnèse, à laquelle on a observé de la ressemblance avec celle de Laocoon, et qui peut-être appartient au même groupe que les pieds et les serpens trouvés du tems de cet auteur. Cette tête a été transportée à Naples. Quant à une autre tête de Laocoon très-ressemblante à celle du Belvédère, mais sans cou, que possédoit autrefois le cardinal Maffei, Aldrovande en fait mention (*Statue di Roma*, *p.* 241); et Flaminius Vacca, chez Montfaucon (*Diar. ital. c.* 9, *p.* 136) parle d'autres morceaux qui avoient du rapport avec le groupe dont il est question. Nous avons encore une très-belle tête antique pareillement de Laocoon, en marbre blanc, laquelle, au jugement des connoisseurs, peut aller de pair avec le Laocoon du Belvédère, tant pour l'expression que pour la beauté du travail; elle est égale en grandeur à celle-ci. On reconnoît dans ce monument tous les traits de celui que Winkelmann décrit : la position de la tête est la même, et celle du bras doit aussi avoir été semblable à celle du Laocoon du Belvédère, si on en juge par la partie de ce bras qui reste encore attachée à l'épaule. Ce beau monument se conserve à la superbe villa du marquis Litta, à Leinate, à dix milles de Milan. *E. M.*

Nous en donnons la gravure à la fin de ce chapitre.

par-dessus la tête de la statue, s'il y avoit été adapté (1). Peut-être l'artiste moderne s'étoit-il proposé pour but, de renforcer l'aspect des souffrances de Laocoon, en rapprochant ce bras de la tête, afin d'offrir le sentiment de ses maux dans ces deux parties réunies; et par les tours répétés du serpent autour du bras, il a voulu concentrer dans cet endroit la douleur que l'artiste ancien a combinée avec la beauté de la figure, se proposant d'y faire régner l'une et l'autre. Mais il semble que le bras replié par dessus la tête, auroit, en quelque sorte, nuit à l'ouvrage, en partageant l'attention des spectateurs, qui doit se fixer principalement sur la tête, puisque la vue se trouve nécessairement arrêtée sur toutes ces révolutions du serpent. Le Bernin, pour laisser libre la tête de la figure, et pour ne pas l'offusquer par aucune autre partie du corps, a étendu le bras qu'il a restauré en terre cuite (2).

§. 12. Les deux degrés, pratiqués au bas de la plinthe, sur laquelle est posée la figure capitale, paroissent indiquer les marches de l'autel, près duquel la scène représentée dans le groupe a eu lieu (3).

Description du Laocoon.

§. 13. Parmi l'immense quantité de statues qui furent enlevées aux villes de la Grèce et transportées à Rome, celle de Laocoon tient le premier rang. Regardé comme la production la plus accomplie de l'art par l'antiquité même, ce fameux groupe mérite d'autant plus l'attention et l'admiration de la postérité, qu'elle ne produira jamais rien qui puisse être comparé à ce chef-d'œuvre. Le philosophe y trouve une ample matière à réflexions, et l'artiste un sujet inépuisable d'étude. Qu'ils soient intimement per-

(1) C'est ainsi que la figure de ce même Laocoon, à-peu-près dans la manière de ce groupe avec ses fils, est représentée sur une pierre gravée du cabinet national de France, qu'on croit être antique, et qui a été publiée par Mariette, dans son *Traité des pierres gravées, tom. II, Pl.* 95. *C. F.*

(2) De la manière dont le bras antique étoit attaché à l'épaule, le mouvement ni de ce bras-là, ni de l'autre, ne paroît pas être juste. *C. F.*

(3) Ces degrés semblent plutôt avoir été destinés à élever le groupe. *C. F.*

suadés cependant que cette figure cache encore plus de beautés qu'elle n'en dévoile, et que le génie de l'artiste étoit bien plus sublime que son ouvrage !

§. 14. Laocoon nous offre l'intéressant spectacle de la nature humaine livrée à la plus grande douleur dont elle soit susceptible, sous l'image d'un homme qui rassemble contre elle toute la force de son ame. Tandis que l'excès de la souffrance enfle ses muscles et tire violemment tous ses nerfs, on voit la sérénité de son esprit briller sur son front gonflé, et sa poitrine, oppressée par la respiration et gênée par la contrainte cruelle, s'élève avec effort pour renfermer et concentrer le tourment qui l'agite. Les soupirs qu'il n'ose exhaler, et son haleine qu'il retient, lui compriment l'abdomen et lui creusent les flancs, de manière à nous faire juger du mouvement de ses viscères. Cependant ses propres souffrances paroissent moins l'affecter que celles de ses enfans, qui ont les yeux fixés sur leur père, et qui implorent son secours. La tendresse paternelle de Laocoon se manifeste dans ses regards languissans ; et la compassion semble nager dans ses yeux comme une vapeur sombre. Sa physionomie exprime les plaintes et non pas les cris ; ses yeux dirigés vers le ciel, implorent l'assitance suprême. Sa bouche est pleine d'anxiété, et la lèvre inférieure, qui descend, semble fatiguée par la contrainte qu'il se fait ; tandis que la lèvre supérieure, qui est tirée en haut, paroît obéir au sentiment de la douleur, et l'ensemble de l'ouverture de la bouche forme un mouvement qui exprime l'ataraxie jointe à l'indignation excitée par la pensée d'une souffrance qu'il n'a point méritée. Cette lèvre supérieure remonte jusqu'au nez, l'enfle, et fait voir les narrines étendues et élevées, ou plutôt tirées en haut. Ce combat violent entre la nature qui souffre et l'esprit qui se roidit contre la douleur, se montre au-dessous du front avec la plus grande sagesse ; car tandis que la violence des tourmens rehausse les sourcils, la résistance comprime les chairs au-dessus de l'œil, et les fait descendre vers la

paupière supérieure, qui en est presque toute couverte. L'artiste, ne pouvant embellir la nature, s'est attaché à lui donner plus de développement, plus de contention, plus de vigueur : là même où il a placé la plus grande douleur, se trouve aussi la plus haute beauté. Le côté gauche, où le serpent, par sa morsure, a répandu son venin, est la partie qui doit le plus souffrir par la proximité du cœur et l'action du poison; et cette partie du corps peut être regardée comme un prodige de l'art. Ses jambes semblent faire un mouvement pour le soustraire à ses maux. En un mot, aucune partie du corps n'est en repos; et les coups même du ciseau augmentent l'expression de la peau ridée par le tiraillement universel de tous les muscles et de tous les nerfs (1).

(1) M. Heyne, dans une dissertation sur le Laocoon, qui se trouve dans la seconde partie de son *Recueil d'essais sur différens sujets d'antiquité*, s'étend très-longuement sur ce célèbre groupe. Quoiqu'il convienne, avec Winkelmann, que ce chef-d'œuvre a été trouvé dans les bains de Titus, si bien connus aujourd'hui par les peintures qu'on en a publiées, il ne s'accorde cependant pas avec lui, ni sur le tems où il a été mutilé, ni sur l'artiste qui l'a restauré. Il nie que le bras droit du père ait été rétabli par le Bernin, et se fonde sur ce que cet artiste nacquit en 1598, et que la figure avoit déja été restaurée en 1544, ainsi que cela paroît par la gravure en bois qu'on voit chez Marliani, *Urb. Romæ Topographia*, *l. iv*, *c.* 14, *p.* 110. M. Heyne attribue cette restauration a Giovannangelo, contemporain et ami de Michel-Ange, quoique quelques écrivains ayent cru devoir la mettre sur le compte du dernier, sans doute parce qu'ils ont été induits en erreur par la ressemblance des noms. Quant aux enfans, ils ont été restaurés par Augustin Cornacchini de Pistoie. *E. M.*

Ce fut Baccio Bandinelli, de Florence, qui le premier restaura, en 1525, le bras de Laocoon; il le fit en cire dans la forme dont on le voit encore aujourd'hui, ainsi que l'atteste Vasari (*Vite de' piu eccell. pittori, etc. tom. V, par.* 5, *p.* 71), dans la vie de cet artiste, où il dit qu'il a sculpté sur le même modèle toute la copie du groupe qu'il a faite en marbre pour la galerie du grand duc, à Florence, où l'on voyoit ce morceau avant que, dans l'incendie de cette galerie, arrivé en 1762, une partie en fut endommagée, comme on peut le reconnoître encore dans les restes qui ont échappés au feu. On le voit aussi de la même manière dans l'estampe de Marliani, et dans une autre qui a été jointe à la Métallothèque de Mercati, faite environ l'année 1565, dans celle de Perret, de 1581, et dans tant d'autres de ce même siècle. Je ne sais qui est celui qui, dans la suite, l'a copié en terre cuite; mais il n'est pas probable que

§. 15. Pyrgotèle, fameux dactyliographe, fleurit dans le même tems. Contemporain de Lysippe, il avoit, comme ce statuaire, le privilège exclusif de graver l'effigie d'Alexandre. On connoit Pyrgotèle.

ç'ait été le Bernin, parce qu'un ouvrage de cette nature ne convenoit pas à cet artiste; d'ailleurs, ni Dominique le Bernin, son fils, ni Baldinucci, qui ont écrit sa vie, n'en font pas mention. Ils disent seulement, le premier (*ch. II, pag.* 13), et l'autre (*pag.* 72), qu'il admiroit ce groupe comme le plus grand chef-d'œuvre connu, et qu'il en faisoit l'objet de ses études. Comme Baccio Bandinelli avoit fait une copie entière de ce groupe, et qu'on le voit en entier aussi dans la gravure en bois chez Marliani, et dans celle de la Métallothèque de Mercati, il faut dire que quelque autre sculpteur, si ce n'est pas Bandinelli lui-même, a restauré aussi, dans ce tems, les deux fils de Laocoon, soit en cire, soit en terre cuite; et qu'ensuite Cornacchini l'a restauré en marbre, mais fort mal, en hasardant quelques changemens dans le dessin. A l'égard de Giovannangelo Montorsoli, le même Vasari dit au commencement de l'histoire de sa vie, dans un des passages que nous avons déja cités (*tom. VI, part.* 6, *p.* 5), que, par ordre de Clément VII, il restaura, après l'année 1532, en marbre le bras gauche qui manquoit à l'Apollon dont il sera parlé liv. vj, ch. 6, §. 50, et le bras droit de Laocoon. Ce bras droit ne peut être autre que celui qui n'est qu'ébauché, et dont parle Winkelmann, qui, d'après l'opinion vulgaire, croit qu'il est l'ouvrage de Michel-Ange; erreur qui, comme le pense M. Heyne, ne doit son origine qu'à la ressemblance des noms, ou peut-être vient elle de ce que cet artiste étoit un de ceux qui travailloient sous la direction de Michel-Ange, qui le présenta au pape pour faire cette restauration, comme l'ajoute Vasari. Quelle que soit la raison qui ait empêché Giovannangelo Montorsoli de finir ce bras, on ne l'a pas moins laissé dessous la statue jusques à ces derniers tems, où il a été placé dans un autre endroit du même cabinet. *C. F.*

M. Heyne, après avoir fait avec de bien plus grands détails que Winkelmann, la description de Laocoon, remarque que les fils sont dans une proportion beaucoup trop petite en comparaison du père; observation qu'on avoit faite également quant au groupe de Niobé. Il est bien d'accord avec Winkelmann sur l'époque où ce groupe a été fait, mais il nie qu'on puisse déterminer cette époque par le style seul de cet ouvrage. Ensuite, il parle de deux têtes, de quelques fragmens d'autres groupes semblables, et des plus célèbres copies qu'on en a faites. Enfin, il compare le groupe même avec la description que Virgile a faite de Laocoon entouré de serpens, et prouve que, quel que puisse être la ressemblance qu'il y a entre l'ouvrage du sculpteur et la description du poëte, il ne s'ensuit pas que l'une ait été faite nécessairement d'après l'autre; on ne pourra jamais dire du moins que l'artiste ait représenté en marbre ce qu'il avoit lu dans l'*Enéide*. *E. M.*

deux pierres avec le nom de Pyrgotèle (1); mais sur l'une ce nom est suspect, et sur l'autre il est facile de s'appercevoir que c'est la supercherie d'un graveur moderne. La première pierre est un petit buste d'agate-onyx, un peu plus grand que la moitié du même buste gravé en cuivre, dans le recueil de pierres gravées publié par le baron de Stosch : et c'est la maison des comtes de Schœnborn qui la possède. Les observations que j'ai faites sur une empreinte en cire de cette pierre (empreinte qui étoit dans le cabinet de Stosch, à Florence) (2), et sur la gravure qui en a été faite par Picart, m'ont fait naître quelques doutes. Le premier relativement au nom de Pyrgotèle au nominatif, contre l'usage des graveurs anciens, qui mettoient toujours leurs noms au génitif sur leurs ouvrages (3); de sorte qu'au lieu de ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ, il auroit fallu qu'il y eût ΠΥΡΓΟΤΕΛΟΥΣ. Le second doute a pour objet le portrait même, qui ressemble à un Hercule, et non à un Alexandre. Ce qui me paroît de la plus grande évidence, non-seulement par le poil de la barbe ou par le duvet qui couvre les joues, et par les cheveux qui descendent sur les tempes et qui accompagnent une partie des faces (caractères qu'on ne remarque à aucun des portraits de ce roi), de même que par les cheveux au-dessus du front, qui sont courts et frisés, dans le goût de ceux d'Hercule. C'est une remarque générale, qu'à toutes les têtes d'Alexandre, les cheveux sont relevés avec une noble négligence au-dessus du front, et qu'ils retombent en formant un arc étroit, tels qu'on les voit aux têtes de Jupiter. De plus, cette tête est couverte d'une peau de lion, ce qui est tout-à-fait inusité par rapport aux têtes d'Alexandre (4);

(1) *Pier. antiq. gravées*, *Pl.* 55 *et* 56.

(2) Ces empreintes se trouvent actuellement au cabinet du roi de Prusse, à Berlin. *C. F.*

(3) Stosch, que Winkelmann cite ici, rapporte plusieurs autres pierres gravées avec le nom de l'artiste au nominatif; et parmi ceux-là deux de Dioscoride, dont il sera parlé liv. vj, ch. 6, §. 7; au reste, je ne vois pas que cela doive occasionner quelque doute.

(4) Cette espèce de coiffure se voit sur toutes les médailles qu'on a d'Alexandre; et nous en citerons, comme une preuve,

et

et la figure est représentée ensevelie dans une tristesse profonde, la bouche ouverte comme celle d'un homme qui soupire : ce qui n'a pas été observé par ceux qui ont prétendu voir Alexandre sur cette pierre. On pourroit cependant appliquer ici cette expression à la tristesse d'Alexandre sur la mort d'Ephestion. Mais cette tristesse est plus applicable à Hercule, qu'on a peut-être voulu représenter ici, lorsqu'après avoir tué dans un accès de démence les enfans qu'il avoit eus de Mégare, il reprit l'usage de sa raison, et qu'il déplora avec la douleur du repentir l'horreur de son crime ; c'est, au rapport de Pline, avec cette expression que Nicéarque l'avoit peint : *Herculem tristem insaniæ pœnitentia* (1).

§. 16. La seconde pierre est un camée, et se trouve aussi dans le recueil publié par Stosch (2). La tête de cette gravure représente un homme âgé, mais sans barbe, avec le nom ΦΩΚΙΩΝΟΣ à l'un des côtés, et sur la bordure inférieure du buste on lit ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ ΕΠΟΙΕΙ. Ce premier nom doit indiquer l'artiste, par conséquent il ne peut pas être celui du célèbre Phocion. Comme ce n'étoit pas l'usage de placer le nom des dieux au-dessous de leurs simulacres, parce qu'ils devoient être connus sans cela (3) ; ce ne l'étoit pas non plus de désigner les portraits des hommes illustres par leurs noms (4). Cependant, à quelques têtes de marbre et de bronze du cabinet d'Herculanum, on trouve le nom du personnage, de même qu'on lit le mot ΖΕΥΣ au-dessus d'une

celle dont nous donnons la gravure à la fin des *Mémoires sur la vie de Winkelmann, tom. I, pag. lxxxj.*

(1) Plin. *l. xxxv, c.* 40, §. 36.

(2) *Pierres gravées de Stosch, Pl.* 56.

(3) Dio Chrysost. *Orat.* 31, *p.* 338.

(4) Dion Chrysostome remarque que cela se pratiquoit quelquefois ; et cela se trouve, en effet, prouvé par un grand nombre de pierres gravées et d'hermès, parmi lesquels est la pierre gravée avec le portrait d'Alexandre, dont nous parlerons ci-après, et plusieurs autres trouvées, il y a quelque tems, dans l'endroit où étoit la maison de campagne de Cassius, à Tivoli ; on les conserve dans le cabinet Clémentin, et il en est fait mention au tom. I, de la description de ce cabinet p. 13 et 14. *C. F.*

tête de Jupiter du plus ancien style, sur une médaille de bronze de la ville de Locre, qui se trouve au cabinet du duc Caraffa-Noïa, à Naples (1). Mais sur les pierres gravées grecques on voit rarement les noms des divinités, ou des autres figures, ainsi que je l'ai dit liv. iij, ch. 2, §. 8.

§. 17. L'autre nom décèle évidemment la fraude par la différente forme des lettres des deux inscriptions; car dans l'une le *sigma* est rond, c'est-à-dire, qu'il a la forme d'un C; et dans l'autre il a la forme ordinaire, Σ. D'ailleurs, l'*epsilon* est ici arrondi; or, il n'avoit pas encore reçu cette forme au siècle d'Alexandre. Enfin, comme je l'ai dit ci-dessus, il est hors d'usage de voir le nom d'un graveur au nominatif, et avec l'addition du verbe ΕΠΟΙΕΙ. On pourroit m'opposer ici le fragment d'une pierre gravée en creux du cabinet de Vettori, à Rome, représentant deux jambes couvertes de leur armure, avec cette inscription :

...ΙΝΤΟC ΑΛΕΞΑ.... ΕΠΟΙΕΙ;

c'est-à-dire, *Quintus, fils d'Alexandre, l'a fait* (2). Mais c'est peut-être la seule inscription de cette espèce qui se trouve sur des pierres gravées, et elle nous indique des tems postérieurs, où des artistes présomptueux cherchèrent à sauver leur médiocrité par l'addition pompeuse de leurs noms. Nous en avons un exemple dans un petit monument sépulcral du Capitole et du travail le plus médiocre, où l'on voit au-dessus de la petite figure d'un guerrier le nom de l'artiste gravé dans la forme ancienne, de la manière suivante :

ΕΥΤΥΧΗC ΒΕΙΤΥΝΕΥC..
ΤΕΧΝΕΙΤΗC ΕΠΟΙΕΙ.

Peintres. §. 18. Après cette indication des plus fameux artistes dans la

(1) Cette médaille est aujourd'hui au cabinet du roi de Naples. *C. F.*

(2) *Descr. des Pierr. grav. du cabin. de Stosch, cl. II, sect.* 15, *n.* 939.

statuaire et dans la gravure en pierres fines du siècle d'Alexandre, je ferai mention de quelques peintres de cette même époque ; en me bornant néanmoins à ne rapporter à cet égard que les particularités omises, ou mal présentées par les écrivains modernes.

§. 19. Pline (1), en faisant l'éloge d'Apelle, dit qu'il ne laissoit jamais passer de jour, quelques affaires qu'il eût, sans s'exercer dans son art et sans former quelques traits : *Ut non lineam ducendo exerceret artem.* Je remarquerai, en général, que les savans ne se sont pas toujours fait une juste idée de ces paroles de Pline : il veut dire, qu'Apelle n'a pas laissé passer de jour sans tracer quelques traits, outre ses occupations ordinaires, ni sans dessiner, soit d'après nature, soit aussi, comme on peut bien le présumer, d'après les ouvrages des anciens maîtres : c'est là ce qu'indique le mot *linea*. Mais de la manière dont on a expliqué ce mot, en l'appliquant aux occupations d'Apelle, la maxime est sans sel ; car quel artiste ne fait pas du moins la valeur d'une ligne par jour? Ou seroit-ce un bel éloge de dire, avec Bayle, qu'il a tous les jours exercé son pinceau (2)?

(1) *Lib. xxxv, c.* 10, *sect.* 36, §. 12.

(2) Apelle, le plus célèbre de tous les peintres, ne doit pas seulement sa gloire à son pinceau, mais encore à trois volumes qu'il a écrits sur les principaux préceptes de l'art. Pline, *liv. xvxv, ch.* 10, *sect.* 36, §. 10. Cet artiste étoit persuadé qu'il faut joindre la science, ou la théorie, au mécanisme ou à la pratique, pour parvenir à la perfection de l'art. Sans la pratique on ne peut être qu'un imitateur servile; et sans la pratique, la theorie devient inutile. Malgré sa supériorité dans toutes les parties de la peinture, Apelle ne dédaignoit pas d'avouer quelquefois qu'il étoit inférieur à d'autres de ses contemporains. Seulement ne vouloit-il reconnoître personne pour son égal dans le style gracieux, parce que, disoit-il, la grâce lui étoit tombée en partage. Apelle a peint plusieurs Vénus, et dans la représentation de cette déesse il a eu un vaste champ pour faire briller une belle prérogative de son pinceau. Quoique pour les figures de la mère des amours, comme dans ses autres tableaux, il n'employât que quatre couleurs, il leur donnoit cependant un merveilleux relief au moyen d'un vernis de sa façon. Plin. *l. xxxv*, §. 15, 18. De même qu'Alexandre ne vouloit être gravé en pierres fines que de la main de Pyrgotèle, ni représenté en bronze que par Lysippe, de même ne vouloit-

Aristide.

§. 20. A l'égard d'Aristide, nommé le Thébain, contemporain d'Apelle, voici ce que Pline en dit : *Is omnium primus animum pinxit, et sensus hominis expressit, quæ vocant Græci ethe : item perturbationes; durior paulo in coloribus.* Si la première proposition de ce jugement est juste, il en résultera que le sens n'en est pas trop bien rendu; et, selon moi, on ne peut pas y donner d'autre signification que celle-ci : « Aristide fut le premier » qui porta toute son attention à l'éthographie, ou à l'art de bien » rendre les expressions de l'ame, particulièrement dans les pas- » sions véhémentes; de sorte que pour y réussir il négligea to- » talement le coloris, qui étoit dur chez lui (1) ».

Protogène.

§. 21. Protogène, de l'île de Rhodes (2), contribua pour sa part à l'illustration de ce siècle. L'on prétend qu'il peignit des vaisseaux jusqu'à l'âge de cinquante ans; ce qu'il ne faut pas entendre de peintures qui ne représentoient que des marines, mais des vaisseaux qu'il ornoit extérieurement de figures, comme

il pas que son portrait fut fait par un autre que par Apelle, Cic. *Ep. ad famil. lib. v, ep.* 12; Plin. *lib. vij, cap.* 37, *sect.* 38; Val. Max. *lib. viij, cap.* 11, *n.* 2. *in extern.* Apelle a fait aussi le portrait du roi Antigone, et pour voiler le défaut de ce prince, qui n'avoit qu'un œil, il le peignit de profil; ce qui n'avoit pas été pratiqué par d'autres avant lui, si nous ajoutons foi à ce que disent Quintilien *l. ij, c.* 13, et Pline, *loc. cit. sect.* 36, §. 14. Quoique d'un mérite si distingué, Apelle n'en fut pas moins honnête, affable, sincère et impartial appréciateur des maîtres de l'art, et de leurs ouvrages. Quant à ses émules, qui l'exposèrent souvent à de dangereuses épreuves, il ne prit d'eux d'autre vengeance que de faire un tableau dans lequel il représenta la Calomnie, dont nous avons une description exacte dans Pline, qui nous a transmis également plusieurs de ses traits d'esprit et bons mots, ainsi que différentes belles actions de sa vie. *E. M.*

(1) Le chef-d'œuvre d'Aristide, dans lequel les affections de l'ame et les sentimens du cœur étoient exprimés avec force et vérité, étoit celui d'une mère frappée de mort à la prise d'une ville. Elle étoit représentée avec son enfant à la mamelle. On lisoit sur sa physionomie toute sa sollicitude pour son nourrisson, lequel, au lieu de lait, ne pouvoit plus trouver que du sang dans son sein. Plin. *liv. xxxv, c.* 10, *sect.* 36, §. 19. *E. M.*

(2) De Caune, dans la Carie, ville soumise aux Rhodiens. Plin. *liv. xxxv, ch.* 10, *sect.* 36, §. 20, *princ.* Voyez sur ce passage Hardouin dans sa note *n.* 141. *C. F.*

cela est encore aujourd'hui en usage; et l'on sait que le pape tient à sa solde un peintre de ses galères (1). Son Satyre ou son jeune Faune, dans lequel il se proposoit de représenter la tranquillité indolente, étoit appuyé contre une colonne (2), tenant deux flûtes dans sa main. Cette figure s'appelloit ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟΣ (3), *le Reposeur*, à cause de son attitude. Je soupçonne que le Faune de Protogène avoit un bras passé par-dessus sa tête, comme un Hercule représenté se réposant après ses travaux, avec l'inscription ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟΣ (4).

§. 22. Nicomaque, fils et éléve d'Aristodème, se rendit célèbre dans le même tems. Je ne cite ce peintre que parce qu'au rapport de Pline, il fut le premier qui peignit Ulysse avec le chapeau pointu qu'on voit ordinairement aux figures de ce héros. Il résulteroit de-là qu'aucune des pierres gravées, ni des bas-reliefs de marbre, qui le représentent ainsi coiffé, ne seroit antérieur à ce tems (5). Nicomaque.

(1) Pline dit (*liv. xxxv, chap.* 10, *sect.* 36, §. 20) que Protogène réussit par hasard à peindre l'écume d'un cheval, dont il n'avoit pu venir à bout en y mettant le plus grand soin : ce fut en jettant une éponge imbibée de couleurs contre le tableau; et il ajoute que la même chose arriva au peintre Néalque. Dion Chrysostome (*Orat.* 64, *pag.* 590) et Sextus Empiricus (*Pyrrh. hypoth. l. j, c.* 12, *p.* 7, *B.*) rapportent la même chose d'Apelle.

(2) Strab. *l. xiv, p.* 652, *C.*

(3) Plin. *l. xxxv*, *c.* 36, §. 20.

(4) Le plus célèbre ouvrage de Protogène étoit son tableau de Jalysus, chasseur, auquel il employa sept ans. Le roi Demétrius Poliorcète faisoit un si grand cas de ce tableau, que pour le conserver il s'abstint de mettre le feu à un des fauxbourg de Rhodes, qu'il tenoit assiégé, Plin. *l. vij, c.* 38, *sect.* 39. *A.* Gell. *Noct. att. l. xv, cap. ult.* et Plut. *Apophthegm. oper. tom. II, p.* 183, *B.* Quintil. (*lib. xij, cap.* 10.) admire la régularité et l'agrément des ouvrages de Protogène; et Cicéron (*De clar. orat. c.* 18, *num.* 70) le compare aux peintres les plus estimés de ce tems. Apelle lui-même fut frappé d'admiration par ce tableau, qu'il appella un grand et merveilleux ouvrage; cependant il n'y trouva pas cette grace qu'il attribuoit exclusivement à lui seul; Plut. (*in Demetrio oper. tom. I, p.* 892, *F,*) qui dit que ce tableau fut porté à Rome, où ensuite il fut consumé par les flammes, et Elian. *Var. hist. lib. xij, c.* 41. Protogène fit aussi quelques statues en bronze. Pline, *liv. xxxv, ch.* 10, *sect.* 36, §. 20. *E. M.*

(5) A cette époque, ou peu de tems après, fleurirent plusieurs autres pein-

Des portraits d'Alexandre en général.

§. 23. Indépendamment des observations sur l'art et sur les ouvrages des artistes de ce siècle, le peu de portraits d'Alexandre échappés aux ravages du tems, méritent assurément quelque considération, puisqu'il paroît que son amour pour les arts et son goût pour les lettres n'ont pas moins contribué à lui faire donner le surnom de grand, que l'intrépidité de son courage et l'audace de ses entreprises. Parmi les simulacres des dieux, des héros et

tres. Les plus célèbres sont Pausias, Aristolaus et Nicias. Pline (*liv. xxxv, ch.* 11, *sect.* 40, *au comm.*) attribue à Pausias de Sicyone la gloire d'avoir été le premier qui ait su peindre les plafonds des appartemens. Les petits tableaux et sur-tout les portraits d'enfans faisoient son occupation favorite. Cependant il réussit également bien dans les ouvrages en grand; et parmi ces derniers, un des plus célèbres étoit un sacrifice de jeunes taureaux, dont il y en avoit un qui étoit représenté avec une telle supériorité, que plusieurs peintres essayèrent à l'envi de l'imiter, mais aucun d'eux ne put y réussir. Il excelloit aussi à peindre les fleurs, au point qu'il devint l'émule de la belle Glycère, qui avoit le talent de faire des couronnes de fleurs avec beaucoup de grace. Aristolaus étoit le fils et le disciple de Pausias. Pline, qui l'appelle un peintre très-sévère (*liv. xxxv, c.* 11, *sect.* 40, §. 31), fait mention de plusieurs de ses ouvrages. On pourroit encore nommer ici Asclépiodore, dont Apelle faisoit grand cas, à cause de son habileté dans la partie de la symmétrie, Pline, *liv. xxxv, ch.* 10, *sect.* 36, §. 21; Nicophane, peintre très-agréable, *ib.* §. 23; Nicerote et Aristippe, fils et disciples d'Aristide, ainsi que plusieurs autres rapportés par François Junius, lequel a écrit longuement et avec beaucoup d'érudition la vie des anciens artistes. Crassus faisant, chez Cicéron (*De orat. lib. iij, c.* 25, *n.* 98), la comparaison des tableaux de ces anciens maîtres avec ceux des maîtres qui florissoient de son tems, remarque les effets produits par les ouvrages des uns et des autres. Les modernes, plus agréables par la beauté et la variété des couleurs, avoient coutume de plaire à la première vue; mais ils perdoient bientôt beaucoup de leur prix; tandis que les plus anciens ne faisoient pas d'abord une grande impression sur l'esprit, mais plaisoient davantage après un examen plus réfléchi; quoiqu'on trouvât dans leurs ouvrages quelque chose de rude et qui n'étoit plus de mode. Voici comment Denis d'Halycarnasse en assigne la cause : « Les anciens, dit-il, étoient » excellens dessinateurs, et connois» soient parfaitement toute la grace et » toute la force de l'expression; quoi» que d'ailleurs leur coloris fut simple et » fort peu varié. Mais les modernes, plus » attachés à briller dans la partie du co» loris et dans celle des ombres, n'ont pas » la même correction de dessin, et ne » traitent pas l'expression des passions » avec le même succès ». *E. M.*

des hommes illustres, les images de ce monarque paroissent avoir un privilège particulier de figurer dans l'histoire de l'art. Protecteur des talens, il n'a suivi que l'impulsion de son esprit, en protégeant les arts et en répandant ses bienfaits sur tous les hommes de génie. J'ose dire même que cette gloire est plus méritée que tous les trophées de ses conquêtes, que tous les monumens de ses expéditions; car il ne la partage avec personne, elle est le fruit de sa sagacité. Aussi le juge le plus sévère des actions humaines ne sauroit la ternir par aucune censure fondée.

§. 24. On ne peut prouver que les portraits qui nous restent d'Alexandre, soient des ouvrages du siècle de ce roi, ni rien établir de solide sur leurs auteurs. Nous savons, comme nous l'avons déja dit (1), qu'Apelle avoit seul le droit de le peindre (2), Lysippe celui de le jetter en fonte (3), et Pyrgotèle celui de le graver en pierres fines. Cependant l'histoire nous laisse ignorer quel artiste avoit le privilège de sculpter son portrait en marbre; peut-être parce qu'il n'y avoit aucun sculpteur de ce tems qui ait joui d'une réputation égale à celle de Lysippe.

§. 25. Parmi les têtes d'Alexandre il y en a trois qui méritent d'être citées. La plus grande de ces têtes se trouve à la galerie du grand-duc de Toscane, à Florence; la seconde est au cabi- Têtes d'Alexandre.

(1) Pline, *liv. vij, ch. 37, sect. 38.* Apulée, *Floridor c. 7, oper. tom. II, pag.* 770. Ce dernier auteur s'est trompé et mettant Polyclète à la place de Lysippe. *C. F.*

(2) Valère Maxime, *liv. viij, ch.* 11, *in ext. n.* 2; selon Pline (*liv. xxxv, ch.* 10, *sect.* 36, §. 20), Protogène peignit les principales actions de la vie d'Alexandre le grand. *C. F.*

(3) Valère Maxime, *liv. viij, ch.* 11, *in ext. n.* 2. Arrien, *De exped. Alexand. lib. j, c.* 17, *p.* 47. Plutar. *De fort. Alex. orat.* 2, *op. t. II, p.* 335, *B.* Plin. *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 16, disent qu'Euphranor jetta en fonte la figure d'Alexandre avec celle de Philippe, son père, sur un quadrige. Quand on fait attention au tems où cette statue a pu être faite, on verra que cela doit avoir eu lieu avant l'époque où Alexandre avoit accordé à Lysippe le privilège exclusif de le représenter en bronze; époque que Pline fixe à la cent quatorzième olympiade, comme Winkelmann l'a marqué ci-dessus §. 6, pag. 286, dix olympiades après Euphranor. *C. F.*

net du Capitole (1), et la troisième, qui appartenoit à la reine Christine de Suède, se voit aujourd'hui à S. Ildephonse, en Espagne. On sait qu'Alexandre penchoit la tête vers l'épaule gauche (2); c'est ainsi que sont représentés tous ses portraits, avec le regard dirigé par-dessus l'épaule en haut (3); position qui est indiquée dans une épigramme grecque sur une statue de ce conquérant de la main de Lysippe (4). La disposition des cheveux au-dessus du front caractérise seul les têtes d'Alexandre, parmi tous les simulacres des héros, et ressemble à la chevelure de Jupiter, pour le fils duquel il vouloit passer : c'est-à-dire, ainsi que je l'ai remarqué déja (5), que les cheveux, qui sont relevés au-dessus du front, tombent par ondulations en différens étages des deux côtés. Or, comme Lysippe étoit accoutumé de le représenter avec les caractères de cette divinité, il y a grande apparence qu'il aura donné aussi à la figure de son héros quelques traits de ressemblance avec Jupiter : ce qu'il aura pu faire à l'égard des cheveux, qui auront été imités ensuite par d'autres artistes.

Statues d'Alexandre.

§. 26. Si nous avons peu de têtes d'Alexandre, nous avons moins encore de statues de ce prince. A la villa Albani il se

(1) Bottari veut que la statue qu'on voit dans le même cabinet, est celle d'Alexandre, et il en donne la gravure tom. III, pl. 47. *C. F.*

(2) Plutar. *in Alex. t. I, p.* 666, *C. De fort. Alex. orat.* 2, *t. II, p.* 335, *B.* Caracalla, qui, dans son attitude, vouloit imiter Alexandre, ne penchoit pas la tête, mais la tournoit un peu vers l'épaule gauche, ainsi que le dit Aurelius Victor dans la vie de ce prince. *Assentantium fallaciis eo perductus, ut truci fronte, et ad lævum humerum conversa cervice, quod in ore Alexandri notaverat, incedens, fidem vultus simillimi persuaderet sibi;* et c'est de cette manière qu'on le voit représenté sur une médaille que possédoit le cardinal Carpegna, laquelle est aujourd'hui dans la bibliothèque du Vatican, et que Buonarruotti rapporte, *Osser. istor. sopra alcun. med. tav. ix, n.* 2. Dans l'hermès, dont je parlerai ci-après, la tête panche vers l'épaule droite. *C. F.*

(3) Cela n'est pas ainsi dans l'hermès dont il est parlé ci-dessus. *C. F.*

(4) *Anthol. lib. iv, p.* 312, *l.* 11, et Plut. *loc. cit. p.* 335, *B.*

(5) *Liv. iv, ch.* 4, §. 8.

trouve,

trouve, à la vérité, une statue héroïque plus grande que nature, dont la tête surmontée d'un casque nous offre le portrait du conquérant de l'Asie; mais la tête n'appartient pas à la statue. Cette même observation doit se faire au sujet des statues qui sont hors de Rome (et qui me sont inconnues), lorsque, d'après la tête seule, on les attribue à Alexandre. La seule véritable statue de ce monarque est sans doute celle que possède le marquis Rondinini, à Rome, car la tête sans casque de cette statue n'a jamais été détachée de son tronc; et sa conservation est si parfaite, que non-seulement le nez n'a point souffert, ce qui est d'une extrême rareté; mais, ce qui est plus, l'épiderme n'a éprouvé aucune altération. Alexandre y est représenté comme les héros grecs, entièrement nu, le coude appuyé sur la cuisse droite, par conséquent dans une position penchée. A cette tête, les cheveux au-dessus du front sont disposés dans le même goût qu'à celles que je viens de citer; de sorte que le style n'en diffère en rien de celui des têtes du Capitole et de Florence (1).

§. 27. Cependant, comme les artistes ont pris, à juste titre, Alexandre pour leur héros, ils ont aussi assimilé son histoire à

Histoire d'Alexandre sur des bas-reliefs.

(1) L'Hermès de marbre cipollin avec une inscription grecque d'Alexandre, trouvé, en 1779, dans les excavations de la villa des Pisons, à Tivoli, par les soins de M. le chevalier d'Azara, dont nous avons eu si souvent occasion de parler, et qui possède cet antique, fait douter si toutes les figures citées par Winkelmann et par d'autres, pour être d'Alexandre, sont bien véritablement le portrait de ce fameux conquérant. La supériorité de l'exécution de cette belle tête doit la faire regarder comme l'ouvrage d'un habile artiste, et comme ayant été fait dans le bon tems de l'art. Le jugement qu'en a porté le célèbre Mengs, est remarquable. Cet artiste, au premier coup-d'œil qu'il jetta sur cet hermès, à une hauteur de vingt palmes, jugea, sans avoir vu l'inscription antique, que le travail en étoit du tems d'Alexandre, et que c'étoit ou le portrait de ce conquérant même, ou bien celui d'Ephestion. La forme des caractères de l'inscription répond parfaitement à celle des caractères dont on se servoit dans ce tems-là, comme on peut le voir chez le père à Bennettis, *Chron. et crit. hist. etc. par.* 1, *tom. I, proleg.* 1, §. 62, *p.* 131, §. 104, *p.* 220. Voyez la gravure que nous en donnons à la fin de ce volume, Pl. IV, et ce que nous en disons encore dans la description des planches. *C. F.*

celle des dieux et des héros, qui est proprement l'objet de l'art, et ils en ont fait le sujet de leurs représentations. Parmi tous les rois et tous les hommes illustres des tems historiques, Alexandre est le seul qui ait le privilège d'avoir été représenté sur des bas-reliefs. L'histoire même de cet homme étonnant renferme le principe de cette prérogative : comme elle est, en quelque sorte, poétique par un grand nombre de brillans exploits, elle ressemble aux aventures des héros. D'ailleurs, rien de plus convenable pour l'art, qui aime l'extraordinaire (1), que de se proposer pour sujet les hauts faits d'Alexandre qui, étant connus de tout le monde, n'intéressoient pas moins que les exploits d'Achille et les aventures d'Ulysse. Quand je parle de bas-reliefs, j'entends des ouvrages composés, comme des sujets symboliques ou allégoriques, pour décorer des édifices ou des tombeaux ; et j'exclus de ce nombre les ouvrages publics sur lesquels les empereurs faisoient représenter leurs propres actions. Malgré le caractère poétique et pittoresque des hauts faits d'Alexandre, et malgré la probabilité que plusieurs de ses actions ont fourni des sujets propres à être traités par les artistes, même après la mort de ce roi, nous ne connoissons en bas-relief que l'entretien de ce prince avec Diogène. Le cynique, couché dans son tonneau de terre cuite, reçoit le héros de la Grèce sous les murs de Corinthe (2). J'ai publié ce morceau, conservé à la villa Albani, dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (3), et on le trouve ici gravé à la tête du liv. IV, ch. 7.

Des portraits de Démosthène.

§ 28. Pour ce qui concerne Démosthène, le plus grand orateur du siècle dont nous parlons, et de tous les âges, dont la statue se trouvoit placée à Athènes (4), et dont les portraits en bronze et en marbre étoient exposés dans une infinité d'endroits,

(1) Voyez Pline, *liv. XXXV, ch.* 10, *sect.* 36, §. 10. *C. F.*

(2) Dion. Chrisostom. *Orat. IV, p.* 61. Plutar. *In Alex. oper. t. I, p.* 671, et *De fort. Alex. orat.* 1, *t. II, p.* 331, *F.*

(3) *Explication de Monum. de l'antiquité, num.* 174.

(4) Pausan. *lib. I, c.* 8, *p.* 19. Plutarque, dans la vie de Démosthène, *Oper. tom. I, pag* 860, *C.* Photius,

nous n'aurions qu'une idée très-imparfaite de sa physionomie, si les découvertes d'Herculanum ne nous avoient pas fourni deux petits bustes en bronze de ce grand homme (1). Ces bustes sont moins grands que nature; le plus petit porte le nom de l'orateur gravé en lettres grecques sur le socle (2). Ces deux têtes, qui ont de la barbe, n'ont aucune ressemblance avec un buste qui n'a point de barbe, travaillé de grand relief, et désigné par le même nom; il faut par conséquent que ce dernier morceau, trouvé à Terragone, en Espagne, et publié par Fulvius Ursinus comme le portrait de cet orateur, représente quelque autre personnage (3).

§. 29. Pendant qu'on avoit sujet de croire que le portrait de Démosthène ne s'étoit conservé que dans les deux bustes d'Herculanum (4), et que les monumens de Rome n'en offroient pas le moindre vestige, l'on vit paroître, au commencement de 1768, une empreinte en plâtre, moulée sur un petit bas-relief de terre cuite d'environ deux palmes de hauteur (5). Ce morceau, dont

Biblioth. cod. CCLXV, *p.* 1478. Cette statue fut érigée à Démosthène, par les Athéniens, pour reconnoître son mérite; et Photius ajoute qu'on l'avoit représenté avec l'épée au côté, parce que c'étoit ainsi armé qu'il avoit prononcé son discours, lorsque Antipater demanda qu'on lui envoyât des ambassadeurs athéniens. *C. F.*

(1) Ils ont été publiés dans le *tom. I*, *de' Bronzi d' Ercolano*, *tav. xj et xiij. C. F.*

(2) L'autre de ces bustes ne ressemble pas beaucoup au premier, et pourroit bien représenter un personnage différent. *C. F.*

(3) *Imag. illustr. n.* 55. C'est ainsi que le pense Orsini. *C. F.*

(4) C'est par la certitude que donne l'inscription de ce bas-relief en plâtre qu'on est parvenu à connoître le sujet des deux autres qui sont en marbre, dont l'un est dans le cabinet Clémentin, et l'autre dans celui du chevalier d'Azara. Une découverte bien plus importante est celle d'une statue entière qui a passé en Angleterre, et dont on conserve le plâtre à Rome; et celle d'une autre statue très-ressemblante à la première qui est dans la villa Aldobrandini, à Frascati, mais qui n'est pas si bien conservée. Dans l'un et dans l'autre de ces monumens, Démosthène est représenté en pied, avec un volume à la main gauche, dans l'attitude d'un homme qui harangue. Nous en donnons la gravure à la fin de ce volume, Pl. X, et nous en parlerons de nouveau dans l'explication des planches. *C. F.*

(5) C'est le docteur Mead, en Angle-

l'original paroît perdu, offre toute la figure de Démosthène dans un âge avancé, avec la tête d'une ressemblance parfaite aux deux bustes de bronze d'Herculanum. L'orateur est assis sur une pierre cubique, le corps à moitié nu et la tête penchée. Enseveli dans une réflexion profonde, il tient de la main gauche, appuyée sur la pierre, un écrit en forme de rouleau, et il passe la main droite autour de son genou gauche. Son nom est gravé sur la pierre de la manière suivante :

ΔΗΜΩΣΘΕΝΕΣ.

et au-dessous de ce nom on lit le mot

ΕΠΙΒΩΜΙΟΣ.

qui se trouve rarement chez les anciens écrivains, n'étant employé que pour signifier les choses placées sur un autel. Dans Pollux, ἐπιβώμιον μέλος, signifie un air chanté devant l'autel (1). Cette pierre représente par conséquent un autel, βωμός, dans le temple sacré et inviolable de Neptune de l'île de Calaurée, non loin des rives de Trézènes, où Démosthène avoit été chercher un asyle, lorsqu'il se retira d'Athènes pour se soustraire aux persécutions d'Antipater, gouverneur de Macédoine (2). Il mourut dans cette île, la soixante-deuxième année de son âge (3), du poison qu'il avoit pris, et qu'il portoit enfermé dans le chaton de sa bague, pour ne pas tomber vivant entre les mains de son ennemi. Ce plâtre nous offre donc Démosthène assis sur un autel, dans le moment où il se trouve réduit à la cruelle nécessité de s'ôter la vie (4). D'après la forme des lettres de notre inscription, com-

terre, qui le possède. Ce morceau a environ un palme et un tiers de haut, sur un palme de large. Nous en donnons la gravure à la fin du livre IV, ch. 8.

(1) Poll. *Onom. l. IV*, *c.* 10, *segm.* 79.

(2) Pausan. *lib. I*, *c.* 8, *p.* 19, *in fine.*

(3) A soixante ans, selon Aulugelle, *liv. XV*, *ch.* 28; à soixante-sept, selon d'autres, chez Photius, *loc. cit.*, et selon d'autres enfin à soixante-dix ans. *C. F.*

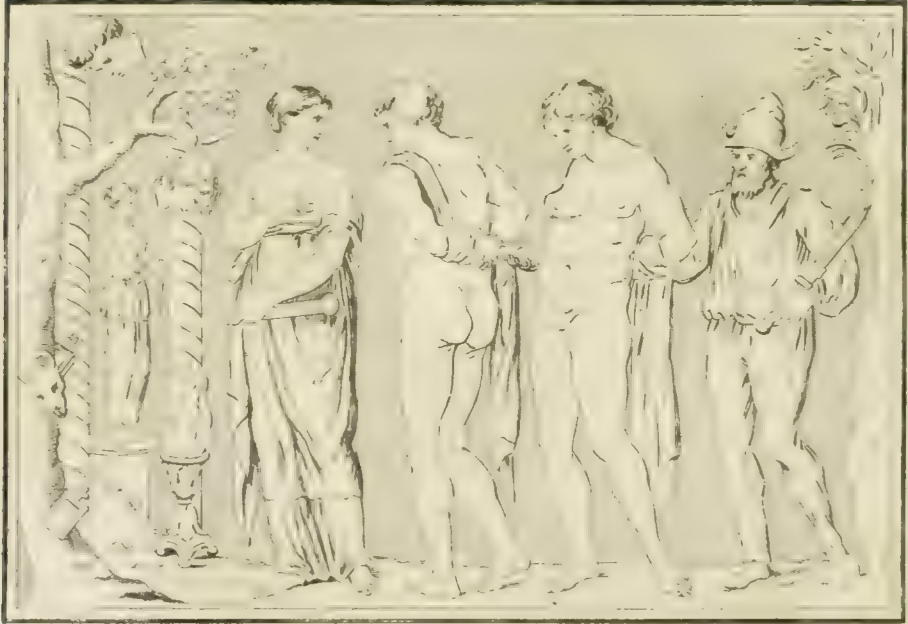
(4) Il est représenté assis sur l'autel, après avoir pris le poison, tenant une lettre à la main gauche, dans laquelle, selon quelques-uns, étoient écrits ces mots : *Demosthène à Antipater*; selon d'autres, il y avoit une épigramme. Voyez

parées avec celles du nom qui se trouve sur l'un des bustes d'Herculanum, il résulteroit que la figure d'argile seroit plus ancienne que les têtes de bronze. Je me propose de publier un jour ce bas-relief. Au siècle de Pausanias on voyoit encore à Calaurée, dans le περιβολος, ou parvis du temple de Neptune, le tombeau de ce grand homme (1).

aussi Plutarque *à l'endroit cité*, *p.* 860, *au comm.*, et Photius, *Bibl. loc. cit.*, où il raconte fort en détail cette histoire, selon les différentes opinions. *C. F.*

(1) Pausan. *l. ij*, *c.* 33, *p.* 189, *l.* 33.





CHAPITRE IV.

De l'art après la mort d'Alexandre jusqu'à la fin de la liberté des Grecs.

Introduction §. 1. ALEXANDRE le grand, dont la vie et la mort forment des époques mémorables dans l'histoire de l'art, mourut à la fleur de son âge, la première année de la cent quatorzième olympiade (1). Peu de tems après la mort de ce conquérant, savoir, dans la cent vingtième olympiade, l'art déchut tout-à-fait : *Cessavit deinde ars*, dit Pline.

§. 2. Je n'examinerai pas si cette proposition est aussi exacte que celle de Tacite, lorsqu'il avance qu'après la bataille d'Actium, Rome n'a plus produit de grands génies; ou, comme nous le savons, qu'après la mort d'Auguste la langue et l'éloquence

(1) Arrian, *lib. vij, pag.* 502; Flav.-Joseph., *Contra Apion. lib. j, c.* 22, *p.* 445, *oper. tom. II. C. F.*

romaine dégénérèrent tout d'un coup (1). On pourroit croire que c'est particulièrement d'Athènes que Pline a voulu parler en portant ce jugement; car la suite de cette histoire, relativement à l'art chez les Grecs en général, sembleroit prouver le contraire.

§. 3. Après la mort d'Alexandre, il y eut des révoltes et des guerres sanglantes, non-seulement dans les provinces qu'il avoit conquises, mais dans la Macédoine même, où, dès la cent vingt-quatrième olympiade, tous ses premiers successeurs étoient morts; cependant ces guerres, loin de s'éteindre par là, continuèrent encore sous leurs fils et leurs descendans. En peu de tems la Grèce souffrit plus par les armées ennemies dont elle étoit inondée sans cesse, par le changement annuel du gouvernement, et par les impositions exorbitantes qui épuisoient la nation, qu'elle n'avoit souffert dans toutes les guerres que les villes grecques s'étoient faites entre elles. De l'art sous les premiers successeurs d'Alexandre.

§. 4. Les Athéniens, chez qui l'esprit de la liberté se réveilla à la mort d'Alexandre, firent une dernière tentative pour secouer le joug léger des Macédoniens. Soulevés contre Antipater, ils firent prendre les armes contre ce prince à d'autres villes de la Grèce; mais après avoir remporté quelques avantages, ils furent défaits à Lamia, et forcés d'accepter une paix dure, qui les obligea de payer les frais de la guerre, outre une somme considérable, et de recevoir garnison macédonienne dans le port de Munychia. Les Athéniens échappés de la bataille de Lamia, furent poursuivis de tous côtés par les Macédoniens, et arrachés des temples où ils s'étoient réfugiés (2); une partie des citoyens athéniens fut reléguée en Thrace, ce qui porta le dernier coup à la liberté de cette république. Il est vrai que Polysperchon, successeur d'Antipater dans la régence de la Macédoine, voulant s'attacher les peuples de la Grèce, fit publier peu de tems après Des révolutions dans la Grèce en général, et à Athènes en particulier, relativement à l'art.

(1) Voyez chez le savant et judicieux Tiraboschi, *Storia della Letter. ital. tom. II, dissertaz. prelim. sull' origine del decad. delle scienze. C. F.*

(2) Polyb. *l. ix, p.* 562, *E.*

un décret par lequel il permettoit à toutes les villes de reprendre leur ancienne forme de gouvernement (1). Cependant toutes ces offres ne furent pas remplies : Athènes, loin de recouvrer sa liberté, prit le parti, par les conseils de Phocion, de recevoir garnison macédonienne dans son port du Pirée et dans la citadelle de Munychia (2).

De l'art sous Cassandre.

§. 5. Cassandre, fils d'Antipater, roi de Macédoine, après avoir exterminé toute la famille d'Alexandre, soumit les Athéniens qui avoient embrassé le parti d'Alexandre, fils de Polysperchon, et leur donna pour gouverneur le fameux Démétrius de Phalère, de la famille de Conon. Ce magistrat, qui gouverna Athènes pendant dix ans, sut se rendre si agréable à la république, que les citoyens lui élevèrent dans l'espace d'un an trois cents soixante statues de bronze (3), parmi lesquelles il y en avoit d'équestres et sur des chars. D'après ces faits, on devroit croire que la plupart des Athéniens étoient de riches citoyens, et qu'il y avoit parmi eux beaucoup d'artistes.

De l'art sous Démétrius Poliorcète.

§. 6. Le gouvernement de Démétrius de Phalère subsista jusqu'à la défaite de Cassandre et à la conquête de la Macédoine, par Démétrius Poliorcète, fils d'Antigone, roi de Syrie. Athènes se ressentit de cette révolution. Le gouverneur, contraint de prendre la fuite, se retira en Egypte, où régnoit Ptolémée Soter, qui lui offrit un asyle à sa cour. A peine eut-il quitté Athènes, que le peuple lâche et inconstant renversa et fondit toutes ses statues (4); il porta même l'ingratitude jusqu'à effacer son nom de tous les monumens. Cela eut lieu dans la cent dix-huitième olympiade.

(1) Diod. Sic. *l. xviij, p.* 631, 632.

(2) Idem, *ibid. p.* 640.

(3) C'est là ce qu'en rapporte Pline, *liv. xxxiv, ch.* 6, *sect.* 12, et Varron chez Nonius, cité par Hardouin à cet endroit de Pline. Dion Chrysostome (*Orat. xxxvij, pag.* 465) dit qu'il y en avoit quinze cent; mais Plutarque (*Reipubl. ger. præcepta op. tom. II, p.* 820, *F.*) parle seulement de trois cents. *C.F.*

(4) Diogene Laërce, *liv. v, segm.* 77, de sa vie, dit qu'on en sauva une qui étoit placée dans la citadelle de la ville. *C. F.*

§. 7,

§. 7. Les Athéniens, toujours excessifs dans leurs démarches, prodiguèrent des titres d'honneur à Démétrius Poliorcète, et donnèrent un décret pour ériger des statues d'or à leur nouveau maître, ainsi qu'à Antigone, son père (1). Ce qui pourroit faire conclure qu'il est véritablement question ici de statues d'or, c'est un décret semblable de la ville de Sigée, dans la Troade, sur une statue d'or équestre qui devoit y être élevée à la gloire du même Antigone (2).

§. 8. Cet usage de prodiguer l'or sembleroit faire croire qu'on cherchoit dans l'art le brillant plutôt que le beau. Aussi Pline nous fait-il remarquer que les Grecs ne connurent le style fleuri qu'après le siècle d'Alexandre (3).

§. 9. Les basses adulations des Athéniens les avoient rendus méprisables aux yeux même de Démétrius, qui les traita comme ils le méritoient. Sensibles à ses mépris, ils se révoltèrent contre ce prince, lorsque Antigone, son père, fut tué à la bataille d'Ipsus. Lacharès, chef de la révolte, s'empara du gouvernement de la ville. Démétrius, pour les punir de ce manque de foi, chassa Lacharès, fortifia le Musée et y mit garnison; ce que le peuple envisagea, avec raison, comme un véritable esclavage (4). Enfin, peu de tems après, cette ville, jadis la plus puissante de la Grèce, parvint à un tel point de décadence, que lorsqu'elle se ligua avec les Thébains contre les Lacédémoniens, et que, pour fournir aux dépenses publiques on fit une estimation générale de tous les biens fonds et des effets mobiliers d'Athènes, il s'en falloit de deux cents cinquante talens qu'on parvînt à former la somme de six mille talens qu'on avoit demandés (5).

(1) Diod. Sic. *l. v*, *p.* 782.

(2) Chishul. *Inscr. Asiat. p.* 52, *n.* 55.

(3) Plin. *l. xxj*, *c.* 24.

Pline dit que du tems d'Alexandre on ne connoissoit pas toutes les différentes qualités de fleurs, parce que les écrivains n'en parlèrent que long-tems après sa mort; mais cela n'a de rapport qu'à l'histoire naturelle et non pas à l'art. *C. F.*

(4) Dicæarch. *Geogr. p.* 168, *l.* 14.

(5) Polyb. *l. ij*, *p.* 148. *B.*

§. 10. C'est à ce point que le sort des Athéniens se trouva changé, et cela peu d'années après qu'ils avoient élevés à un seul homme quelques centaines de statues de bronze; ce qu'aujourd'hui toute la chrétienté ensemble auroit de la peine à exécuter. Dans cet appauvrissement de la ville d'Athènes, où la marine et le commerce, sources du luxe et des richesses, étoient totalement ruinés, les artistes se virent forcés d'abandonner leur séjour chéri, pour aller chercher fortune ailleurs. L'art, forcé, pour ainsi dire, de quitter la Grèce, alla s'établir en Asie et en Egypte.

Ouvrages de l'art de ce tems.

§. 11. Cependant, avant de considérer ce passage des arts de la Grèce dans les pays étrangers, où il n'avoit jamais été cultivés, il est nécessaire de connoître en quel état ils étoient à l'époque de cette étrange migration; ce que nous pourrons savoir par deux ouvrages, dont le premier est une médaille du roi Antigone, qui est sans contredit de ce tems, et le second, le grand groupe connu sous le nom de Taureau Farnèse. Je saisirai cette occasion, pour dire un mot des prétendus portraits de Pyrrhus, roi d'Epire.

Médaille du roi Antigone Soter.

§. 12. La médaille d'Antigone, que je possède moi-même, et que j'ai publiée et expliquée dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1), avoit déja paru ailleurs, assez mal dessinée et tout aussi mal expliquée (2). On s'est imaginé que les feuilles de lierre qui ornent les cheveux du vieillard, étoient des feuilles de jonc, et en conséquence on a cru que cette tête représentoit un Neptune; tandis que de l'Apollon assis sur la proue du vaisseau qui est au revers de la médaille, on a fait une Vénus armée. Mon sentiment est que la tête dont il s'agit nous offre le simulacre du dieu Pan, ainsi que je l'ai fait voir ailleurs; pendant que l'Apollon placé sur la proue du vaisseau, avec le

(1) *Explicat. de Monumens de l'antiquité*, *num.* 41. Nous l'avons donnée à la tête de la *Préface de M. Carlo Féa, tom. I, pag. xxvij.*

(2) P. Frœlich, *Annal. Reg. Syr. tab.* 1, *n.* 2.

dauphin qui est au-dessous, peut faire allusion au surnom de Δελφίνιος, qui avoit été donné à ce dieu, parce qu'il s'étoit métamorphosé en dauphin, lorsqu'il conduisit sur un navire crétois la première colonie dans l'île de Délos (1). Aussi Euripide donne-t-il à Apollon le titre de πόντιος, c'est-à-dire, de dieu marin, parce que avec ses chevaux il parcourt, sur son char, les flots de la mer (2). Or, comme les Athéniens attribuoient au dieu Pan la victoire de Marathon, il se pourroit que notre médaille eût été frappée en mémoire d'une bataille navale, dont le roi Antigone a cru devoir le gain à l'assistance de Pan et d'Apollon.

§. 13. Cette médaille, dont le diamétre est de deux pouces du palme romain, a un très-grand relief, et mérite, avec raison, d'être citée comme une des plus belles médailles grecques et un des plus dignes monumens des tems dont nous parlons (3).

Taureau Farnèse.

§. 14. On peut rapporter à cette même époque l'exécution du fameux Taureau Farnèse (4), ainsi nommé parce qu'il étoit conservé à Rome au palais Farnèse. Ce monument, d'un seul bloc de marbre, et composé de plusieurs figures, est de la main d'Apollonius et de Tauriscus. J'assigne ce tems comme probable, parce que Pline, qui ne nous donne aucun renseignement sur l'âge de ces artistes, paroît faire remonter jusqu'à cette époque l'existence de la plupart des maîtres célèbres. On sait que le groupe dont il s'agit représente Amphion et Zétus, au mo-

(1) Hom. *Hym. Apol. v.* 495.

(2) Eurip. *Androm. v.* 1009.

(3) M. Dutens (*Explicat. de quelques médail. grecq. et phénic. Pl. IV, n.* 3) donne la figure d'une médaille d'Antigone, qu'il dit être semblale à celle donnée par Winkelmann, et il l'explique de la même manière, dans sa première dissertation *p.* 105 *et* 106. Je pense aussi qu'elle peut y ressembler; mais M. Dutens, qui dit l'avoir dans son cabinet, n'aura pas comparé la gravure qu'il en donne avec celle publiée par notre auteur; puisqu'il y a beaucoup de différence dans la physionomie, dans la couronne, et dans bien de choses du revers. *C. F.*

(4) Voyez-en la figure chez Maffei, *Racc. di Statue, tav.* 48, et chez Gronovius, dont Winkelmann parle ci-après. *C. F.*

ment qu'ils préparent le supplice de Dircé, leur belle-mère, pour venger Antiope, leur mère.

§. 15. Pline rapporte que cet ouvrage avoit été transporté de l'île de Rhodes à Rome. Sans nous apprendre aucune particularité au sujet d'Apollonius et de Tauriscus, il se contente d'indiquer leur patrie, qui étoit la ville de Tralles, en Cilicie (1); il nous dit en même-tems que l'inscription jointe à leur ouvrage, et dans laquelle ils nommoient Artémidore leur père, et Ménécrate, leur maître, étoit conçue de manière qu'ils laissoient indécis lequel des deux ils regardoient comme leur véritable père, celui qui leur avoit donné la vie, ou celui de qui ils tenoient leur talent (2). Cette inscription n'existe plus. L'endroit le plus apparent qui ait pu la recevoir, est certainement le tronc d'un arbre qui servoit de soutien à la statue de Zéthus; mais ce tronc est presque entièrement moderne, ainsi que la plus grande partie des figures.

§. 16. Cependant je sais que plus d'un écrivain a soutenu le contraire (3), et cela, à ce que je m'imagine, parce qu'on a mal saisi l'expression de Vasari, qui dit que cet ouvrage est fait d'une seule pierre, sans l'addition d'aucun morceau : *In un sasso solo, e senza pezzi* (4); mais il a voulu dire, ainsi que l'inspection le prouve, que ce morceau avoit été anciennement d'une seule pièce, et non qu'il eut été tiré en cet état des thermes de Caracalla (5), lors de sa découverte sous Paul III. C'est par cette

(1) Dans la Carie, selon Pline même, *liv. v, ch. 29, sect. 29*, et, selon Ptolémée, *Geogr. lib. v, c. 2*, ou dans la Lydie, suivant R. Etienne, parce que cette ville étoit située sur les confins de ces deux provinces, au dire de Strabon, *liv. xiv, pag. 959, D. C. F.*

(2) Plin. *l. xxxvj, c. 4, §. 10, p. 285.*

(3) Maffei, *Raccolta di Stat. ant. tav. 48*; Caylus, *De la sculpture et des sculpteurs anciens, selon Pline, Acad. des Inscr. t. XXV, Mém. p. 325. C. F.*

(4) Vasar. *Vite de' pitt. t. III, p. 752; Vita de Michel-Ang. t. VI, par. p. 264.*

(5) *Thermæ Antoninianæ*, où il doit avoir été transporté des édifices de Pollion. Paul III occupa le saint siége depuis 1534 — 1549. A en juger par le passage de Vasari (*tom. III, ed. Bott. p. 267*), dans la vie de Michel-Ange, la

erreur, et faute de n'avoir pas su discerner l'antique du moderne, le ciseau grec du travail postérieur, que Maffei (1) et d'autres ont porté des jugemens absurdes sur cet ouvrage; tel, par exemple, que celui de cet écrivain qui, ne le croyant pas digne d'un artiste grec, l'a regardé comme une production de l'école romaine (2).

§. 17. Les restaurations de ce groupe furent confiées à un certain Baptiste Bianchi, Milanois : elles sont faites dans le style de son tems, c'est-à-dire, qu'on n'y voit aucune connoissance de l'antiquité. A la figure de Dircé, attachée au taureau, il a restauré la tête et le sein jusqu'au nombril, avec les deux bras; il a pareillement réparé la tête et les bras d'Antiope. Aux statues d'Amphion et de Zéthus, il n'y a d'antique que les deux torses et une seule jambe. Les jambes du taureau sont de même modernes, ainsi que la corde qu'un voyageur ignorant a jugée digne de toute son attention (3). Ce qui est antique, comme, entr'autres, la figure d'Antiope, à l'exception de la tête et des bras, et celle du jeune garçon assis, qui paroît saisi de frayeur à la vue du châtiment de Dircé, et qui ne sauroit représenter Lycus, comme se l'est imaginé Gronovius (4), peut justifier la mention honorable que Pline fait des auteurs de ce groupe, et faire revenir de leur erreur ceux qui conservent encore le goût du beau imprimé aux ouvrages de l'antiquité. Le style de la tête du jeune homme est tout-à-fait dans la manière des têtes des fils de Laocoon (5). La grande finesse du ciseau se fait remarquer sur-tout aux accessoires: la corbeille couverte (*cista mystica*), entourée de lierre et placée au-dessous de Dircé pour lui donner

découverte de ce groupe doit avoir été faite peu de tems après la mort de Sangallo, qui mourut en 1546. *H.*

(1) Maffei, *Spieg. de stat. ant. tav.* 48. Caylus, *Diss. sur la sculpture*, *p.* 325.

(2) Ficoroni, *Rom. mod. p.* 44.

(3) Blainville, *Voyages*, *etc.*

(4) Gronov. *Thes. ant. gr. t. I. D d.*

(5) Les pièces les plus remarquables sont, outre le taureau, les figures des fils, du jeune garçon, et la partie inférieure de Dircé. *C. F.*

le caractère de bacchante (1), est d'un travail aussi fini, que si l'artiste avoit voulu donner dans cet attribut une preuve de son adresse (2).

§. 18. La même aventure ou la même fable se trouve représentée, en partie du moins, dans un bas-relief de la villa Borghèse et dans un autre de la villa Albani. Ce sujet est composé de trois figures, Antiope est placée entre Amphion et Zéthus, et semble implorer la vengeance de ses fils. Dans le morceau de la villa Borghèse, il est impossible de se tromper sur les personnages; car les noms sont marqués au-dessus de chaque figure. J'ai publié ce bas-relief dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (3), et j'en ai donné ci-dessus une explication particulière au liv. v, ch. 1, §. 3.

Prétendus portraits du roi Pyrrhus.

§. 19. Outre les médailles du roi Pyrrhus, de la plus belle fabrique, il y a une statue plus grande que nature qu'on conserve au cabinet du Capitole (4), et deux de demi-bosse entièrement ressemblantes à celle de la statue, qui mériteroient une attention particulière, si les unes et les autres pouvoient être considérées

(1) Hygin. *Fabl.* 8.

De même que Polygnote, d'après le dire de Pausanias (*liv. x, ch.* 28, *p.* 866), a dépeint la vierge Cléobé avec une *cista* sur ses genoux, de la forme de celle de Cérès, pour indiquer qu'elle étoit une *cistophore*, consacrée à cette déesse; et il y avoit une autre statue en marbre qui la tenoit de même, placée à côté de la déesse, dont parle le même Pausanias, *liv. viij*, *ch.* 37, *p.* 676. Dans le groupe en question Dircé a probablement la *cista*, parce qu'elle étoit occupée dans la fête de Bacchus, sur le mont Citheron, lorsqu'elle fut attachée au taureau, selon ce que dit Euripide, chez le même Hygin, *Fab.* 8; et il paroît que c'est cette montagne qu'on a voulu représenter dans le groupe; de même qu'il semble que bien d'autres objets de cet ouvrage font allusion aux bacchanales. *C. F.*

(2) Winkelmann, dans le *Discours préliminaire* de son *Explication de Monumens de l'antiquité, ch.* 4, loue beaucoup le travail de la chlamyde d'Amphion, jettée sur la corbeille mystique. *E. M.*

Il s'est trompé, en prenant Amphion pour Dircé, dont la robe est jettée sur la *cista*, comme on peut le voir par la gravure. *C. F.*

Voyez à la fin de ce volume, le sentiment du célèbre professeur Heyné, sur ce groupe de Dircé.

(3) *Num.* 85.

(4) *Mus. Capit. t. III, tav.* 48.

comme les véritables portraits de Pyrrhus, ainsi qu'on le fait communément. L'une de ces têtes, en marbre, se trouve au palais Farnèse; l'autre, de porphyre, se voit à la villa Ludovisi (1). D'après cette opinion reçue, Gori a donné le nom de Pyrrhus à une tête semblable, sur une pierre gravée du cabinet du grand duc de Toscane, à Florence (2). Pour prouver que cette dénomination n'est pas exacte, il suffira de rapporter un usage constant, savoir, que les successeurs d'Alexandre, et par conséquent Pyrrhus, se faisoient raser; et comme les têtes dont nous parlons, ainsi que la statue du Capitole, ont des barbes épaisses et crépues, il en résulte qu'aucune de ces têtes ne peut représenter ce roi. Aussi Pignorius avoit-il observé avant moi que les portraits de Pyrrhus sur ses médailles avoient le menton sans barbe (3). Il en est de même, suivant le témoignage d'Athénée (4), des autres rois grecs, ainsi que nous le voyons aussi par leurs médailles. Sur le seul médaillon en or, pièce de la plus grande rareté conservée dans le cabinet du grand-duc de Toscane, à Florence, on voit, à la vérité, Pyrrhus avec le menton garni d'une barbe, mais elle est fort courte. Or, comme le nom de Pyrrhus ne sauroit convenir à cette statue, par les raisons que nous venons d'alléguer, et que la tête est manifestement idéale, on pourroit plutôt y reconnoître le dieu Mars; mais cette opinion n'est pas non plus recevable, attendu que tous les simulacres de Mars, en marbre et sur les médailles, nous offrent toujours ce dieu sans barbe. Je pense donc que cette statue, dont l'air de tête ressemble plus à un Jupiter qu'à tout autre dieu, représente Jupiter *belliqueux* (Ἄρειος), connu aussi sous le surnom de Στράτιος, c'est-à-dire, *chef des armées;* car on sait que la cuirasse a été donnée pour attribut à d'autres dieux qu'à Mars, comme à Bacchus sur l'autel de la

(1) Montfauc. *Diar. Ital. p.* 221.

(2) Gori, *Mus. Flor. t. III, tab.* 25, *n.* 4.

(3) *Symb. epist.* 8, *p.* 32.

(4) Conf. *Description des pierres gravées du cabinet de Stosch*, *p.* 412, 413, et ci-dessus pag. 246, note 3.

villa Albani, et au Mercure de bronze du cabinet de M. Hamilton; deux morceaux que j'ai déja cités. Cependant, comme la chevelure et la barbe ne s'accordent point avec l'idée qu'on se forme de Jupiter, et que la tête de la statue du Capitole a de la ressemblance avec celle d'Agamemnon de la grande urne sépulcrale du même cabinet, où est représenté la dispute de ce roi avec Achille, au sujet de Briséis (1), je ne trouve pas d'explication plus raisonnable, que de dire que c'est celle de ce roi; on sait d'ailleurs qu'il avoit un temple à Sparte, et qu'il y étoit révéré sous le surnom de Ζεὺς ou de Jupiter (2), nom que Gorgias donnoit à Xerxès (3), et Oppien à l'empereur Commode (4).

Transplantation de l'art de la Grèce dans d'autres pays.

§. 20. Toutes les villes libres de la Grèce, découragées et humiliées, comme je l'ai dit, par la perte de leur liberté et de leur gloire passée, se virent dans l'impuissance de soutenir ou de ranimer les talens. L'art, abandonné dans la Grèce, seroit bientôt tombé dans un oubli total, s'il n'avoit été appellé, honoré et récompensé en Egypte par les Ptolémées, et en Asie par les Séleucides; de sorte que, transplanté sur un nouveau sol, il déploya, pour ainsi dire, de nouvelles forces.

De l'art en Egypte sous les Ptolémées.

§. 21. Ce furent les successeurs d'Alexandre en Egypte, qui se déclarèrent les plus grands protecteurs de l'art abandonné dans la Grèce. Le premier de ces princes, savoir, Ptolémée Soter (5), accueillit non-seulement les artistes grecs, mais encore d'autres hommes de mérite. Parmi ces derniers se trouvoit Démétrius de Phalère (6), qui fut obligé de s'enfuir d'Athènes qu'il avoit gouvernée pendant dix ans, ainsi que nous l'avons dit plus haut; et parmi les premiers on distinguoit Apelle, le chef des artistes grecs (7). Ptolémée et ses successeurs furent les plus puissans

(1) Voyez liv. iv, ch. 6, §. 59.

(2) Lycophr. *v.* 1124. *Conf. Schol. h. l.*

(3) Longin. *De Subl. c.* 3, *p.* 13.

(4) Oppien. *Cyneg. l. j, v.* 3.

(5) Ptolémée Lagus, surnommé aussi *Soter* ou *Sauveur.* Pausan. *l. j, ch.* 8, *pag.* 21. *C. F.*

(6) Diog. Laërce, *liv. v, segm.* 78, *tom. I, p.* 508.

(7) Plin. *l. xxxv, c.* 10, *sect.* 36, §. 14.

et

et les plus riches de tous ceux qui partagèrent les conquêtes d'Alexandre. Ils entretenoient, si l'on peut s'en rapporter à Appien d'Alexandrie, une armée de deux cent mille hommes de pied et de trente mille chevaux. Ils avoient trois cents éléphans dressés au combat, et deux mille charriots armés en guerre. Leurs forces maritimes n'étoient pas moins formidables : le même auteur leur donne douze cents vaisseaux à trois et à cinq rangs de rames (1). Sous le règne de Ptolémée Philadelphe, second roi grec, Alexandrie devint presque ce qu'Athènes avoit été : les savans les plus distingués et les plus grands poëtes quittèrent leur patrie pour se rendre dans cette ville, où la gloire et la fortune les attendoient. Euclide de Mégare y enseigna la géométrie; le tendre Théocrite y chanta ses pastorales dans le dialecte dorien; Callimaque y célébra les louanges des dieux dans des vers élégans. La calvacade superbe que ce roi fit dans la ville d'Alexandrie, nous fait juger de la quantité d'artistes grecs qu'il devoit y avoir alors en Egypte. On y promena des centaines de statues; et dans un grand pavillon, dressé pour cette solemnité, on voyoit cent animaux exécutés par les plus fameux maîtres (2). Cependant de tous les artistes qui florissoient alors en Egypte, nous ne connoissons que le seul Satyrius, qui grava en cristal le portrait d'Arsinoé, femme de Ptolémée Philadelphe (3).

§. 22. C'est sous les premiers Ptolémées que paroissent avoir été exécutés les plus beaux ouvrages de l'art grec en pierres égyptiennes, savoir, en basalte et en porphyre. De tous ces ouvrages, à l'exception de deux figures, il ne s'est conservé que des fragmens qui sont étonnans pour le travail, et qui surpassent de beaucoup tout ce que l'art peut faire aujourd'hui. La façon d'opérer, et le style du dessin, ne nous permettent guère de rapporter ces productions de l'art au tems des empereurs, qui, en

Des ouvrages grecs, exécutés en Egypte

(1) Appian. *Procem. hist. p.* 7, *l.* 22.
(2) Athen. *Deipn. l. v, p.* 196, *F.*
(3) *Anthol. l. iv, c.* 18, *n.* 4, *v.* 3.

qualité de souverains de l'Egypte, auroient pu faire venir du basalte et du porphyre à Rome. D'ailleurs, ces ouvrages n'ont pu être faits avant l'époque des Ptolémées, parce qu'il n'est guère croyable que les Grecs ayent fait transporter dans leur pays des pierres d'Egypte : aussi Pausanias ne fait-il mention ni de statues de basalte, ni de statues de porphyre.

En basalte.

§. 23. Nous avons deux têtes de basalte que nous pouvons rapporter à cette époque : l'une, que je possède moi-même, est d'un basalte noirâtre; mais le menton ainsi que les mâchoires et le nez lui manquent. L'autre tête, qui est très-bien conservée, à l'exception du nez, est de basalte verdâtre de l'espèce de celui qui tient de l'acier pour la dureté : elle est entre les mains de M. le bailli de Breteuil (1). Cette tête, ainsi que la première, représente un jeune homme d'une belle physionomie, et l'on voit qu'elle a été adaptée autrefois sur les épaules d'une statue. Comme elle a des oreilles de pancratiaste, sur lesquelles je me suis expliqué dans le quatrième chapitre du quatrième livre, on peut croire que c'est la figure d'un vainqueur aux grands jeux de la Grèce, à qui Alexandrie, sa patrie, auroit élevé des statues (2).

§. 24. Au reste, cette statue ne sauroit représenter un vainqueur de l'espèce de ceux dont les noms désignoient l'olympiade dans laquelle ils avoient remporté le prix, parce que c'étoit là

(1) Voyez ci-dessus liv. iv, ch. 7, §. 21 et suiv.

(2) Lucien, qui vivoit du régne de Trajan, dit (*Pro Imagin.* §. 11, *oper. t. II, pag.* 490), qu'il existoit encore de son tems une loi par laquelle il n'étoit pas permis aux athlètes vainqueurs aux jeux olympiques, de se faire dresser des statues plus grandes que nature; et que les juges qui présidoient à ces jeux, les faisoient rompre lorsqu'il s'en rencontroit quelqu'une de cette espèce. Il paroît par une inscription du palais Chigi, rapportée par Reinisius, *Class. v, num.* 44, *p.* 381, par Spon. *Miscell. erud. antiq. sect.* 10, *n.* 108, *p.* 362, par Van Dale, *Dissert. viij, p.* 658; et par Corsini, *Diss. agonist. Dissert. iv, num.* 12, *pag.* 99, que l'usage d'honorer les athlètes vainqueurs, par des statues, a duré jusques aux tems des empereurs Valentinien, Valens et Gratien, c'est-à-dire, jusqu'environ l'an 370 de l'ère chrétienne. *C. F.*

le comble de l'honneur, décerné seulement à ceux qui avoient surpassé les autres à la course des chars (1), c'est-à-dire, à ceux qui avoient remporté la victoire du stade. L'histoire parle de quatre Athlètes d'Alexandrie, vainqueurs au stade, qui furent couronnés sous les premiers Ptolémées; savoir, Périgènes dans la cent vingt-septième olympiade, Ammonius dans la cent trente-unième, Démétrius dans la cent trente-huitième, et Cratès dans la cent quarante-deuxième. Mais comme la tête dont il s'agit, représente un lutteur d'Alexandrie, ou un pancratiaste, et que nous savons que Cléoxène d'Alexandrie remporta la victoire à la lutte (2) aux jeux olympiques dans la cent trente-cinquième olympiade, et Phédimus, de la même ville, celle du pancrace dans la cent quarante-cinquième (3), cette tête pourroit bien être le portrait d'un de ces deux athlètes (4).

§. 25. Par les raisons que j'ai rapportées, je crois que la première tête, de basalte noirâtre, entièrement travaillée dans le même style, si ce n'est que les cheveux sont traités encore avec plus de soin, représente pareillement un vainqueur aux jeux olympiques. Mais comme les oreilles de cette tête sont de la forme ordinaire, et différentes de celles de l'autre, je croirois que la statue dont cette tête faisoit partie, ne représentoit point un lutteur victorieux, mais un vainqueur à la course des chars; et qui plus

(1) Il a voulu dire à la course à pied, parce que ce fut là le premier jeu institué.

(2) Au pugilat.

(3) Pausanias (*lib. v*, *c.* 8, *in fine*, *p.* 395) dit que ce Phédimus étoit de la ville de Troas, dans l'AEolide. Le savant père Corsini (*Fasti att. olymp. cxlv*, *tom. IV*, *pag.* 100) observe que cela ne contredit point ce que Julius Africanus avance, parce que la même ville porta aussi le nom d'Alexandrie, comme ayant été fondée par Alexandre le grand; et voilà pourquoi dans l'énumération alphabétique des vainqueurs aux jeux olympiques, rapportée par Scaliger, dans l'appendix à la chronique d'Eusèbe, *pag.* 349, cette ville est appellée *Alexandrie dans la Troade*, chose à laquelle Winkelmann n'a pas pris garde, quand il a pris cette Alexandrie, pour l'Alexandrie d'Egypte. *C. F.*

(4) Ὀλυμπιάδων ἀναγραφή, d'après la chronique d'Eusèbe, *p.* 332, *b.* 333, *a.*

est un des quatre premiers vainqueurs d'Alexandrie aux jeux olympiques.

§. 26. La ville d'Alexandrie, à l'exemple des autres villes de la Grèce, n'aura pas manqué de faire ériger des statues à ses premiers vainqueurs dans les jeux olympiques (1) : il est assez probable que ces statues de basalte furent jointes aux statues de porphyre que l'empereur Claude fit transporter le premier à Rome, ainsi que nous l'avons observé (2).

Porphyre §. 27. J'ai fait mention des ouvrages grecs de porphyre dans le second et le quatrième livre de cette *Histoire*. Je n'en parle ici que parce que ce sont aujourd'hui des productions antiques de la plus grande rareté; elles l'étoient même déja anciennement, attendu que l'art opéroit infiniment moins en porphyre qu'en marbre, à cause de l'extrême difficulté de travailler cette substance (3).

(1) Si l'on veut soutenir que ces têtes ont été faites à Alexandrie, et à l'honneur d'athlètes de cette ville, on pourroit dire plutôt qu'elles y avoient été faites en l'honneur de quelques-uns de ces vainqueurs aux jeux olympiques, qui s'y introduisirent environ la deux cent quarantième olympiade, comme l'observe Corsini, *Dissert. agonist. Diss.* 1, *n.* 12, *p.* 20, 21, ou vers le tems de l'empereur Commode. Elles pourroient représenter aussi les athlètes vainqueurs dans les jeux de la Grèce du tems des Césars, dont le même Corsini en rappelle plusieurs dans le catalogue des vainqueurs olympiques, qu'il a donné avec beaucoup d'exactitude, et d'une manière fort complète, dans son appendix à cet ouvrage, *p.* 121 *et suiv.*

(2) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 7, *sect.* 11.

(3) La raison principale pour laquelle les ouvrages en porphyre sont rares, est probablement parce que le porphyre n'est pas une pierre propre à faire des statues, à cause de sa couleur; ce qu'on peut dire également de plusieurs autres pierres de la Grèce qui n'étoient pas blanches, quoique d'ailleurs peu dures, et dont pour cela même les artistes grecs ne faisoient point usage pour la sculpture. Et nous pouvons juger que c'étoit là l'idée des anciens à cet égard, par ce qu'ajoute Pline, *à l'endroit cité*, où il dit que les statues de porphyre qui furent envoyées à l'empereur Claude, par Vitrasius Pollion, avoient été regardées à Rome comme une chose tout-à-fait inconnue jusqu'alors, et qu'on ne goûta point; de sorte que personne jusqu'au tems auquel il écrivoit, n'avoit pensé à en faire venir de semblables. Il se pourroit que les gens de goût se fussent bor-

§. 28. Les médailles d'Alexandrie étoient renommées pour la beauté de leur type; de sorte que les médailles d'Athènes, comparées à celles d'Alexandrie, paroissent d'une fabrique grossière et sans art (1). En effet, la plupart des médailles athéniennes sont, ou des premiers tems, ou d'un mauvais type. En médailles

§. 29. L'examen de ces ouvrages me fait juger que l'art grec établi en Egypte, ne fut pas infecté du mauvais goût qui énerva et avilit la poésie grecque, en vogue à la cour de Ptolémée Philadelphe. Cette corruption engendra une peste qui se répandit parmi les Romains, et qui se fit ressentir encore les siècles passés dans toute l'Europe. Callimaque et Nicandre, qui furent l'un et l'autre de la *Pléiade poétique* d'Alexandrie, parurent plus jaloux du titre de savant que du nom de poëte. Nicandre surtout ne semble avoir pris plaisir qu'à employer les termes les plus surannés et les plus inusités, tirés des dialectes les plus bas de tous les peuples de la Grèce. Lycophron, un autre des poëtes de cette pléiade, aima mieux passer pour possédé que pour inspiré. Il se plaisoit à mettre l'esprit de son lecteur à la torture pour se faire comprendre. On le regarde comme le premier poëte Considérations sur l'art et la poésie de ce tems.

nés à en faire des statues drapées, auxquelles on adaptoit des têtes, des mains et des pieds de marbre blanc; comme nous l'avons vu liv. j, ch. 2, §. 14, que les anciens Grecs en agissoient avec les statues en bois; et il me paroît que c'est de cette manière qu'ont été faites les statues que nous avons encore à Rome, dans les villa Médicis, Borghèse, et au Capitole; parmi lesquelles sont celles qui représentent des rois prisonniers, et un buste armé d'une Cuirasse, qui n'est pas fini, qu'on voit au palais Farnèse. Winkelmann, dans la première édition de cet ouvrage, dit que ces statues avoient été faites à Rome. Nous voyons, au contraire, par les ruines des édifices que les anciens faisoient un grand usage du porphyre réduit en lames minces, ou en petits blocs, en forme de mosaïque, pour orner les pavés et les murs, qu'on revêtissoit aussi de différens marbres. Passeri (*Stor. de' fossili, etc. Disc. iv*, §. 14, *p.* 141) croit que dans ce tems-là on travailloit le porphyre avec plus de facilité qu'à présent, parce qu'alors il étoit fraîchement tiré de la carrière; et il ajoute qu'il avoit apperçu d'une manière sensible et distincte les traits d'une scie sur un bloc de porphyre, où trois de ces traits n'occupoient que l'épaisseur d'une plume ordinaire à écrire, marque évidente que la scie mordoit facilement sur cette pierre.

(1) Diog. Laert. *l. vij*, *segm.* 18.

qui ait joué avec des anagrammes (1). Il y eut d'autres poëtes qui donnèrent à leurs pièces de vers la forme d'un autel, d'une flûte, d'une hâche et d'un œuf : tous, jusqu'à Théocrite, couroient après les jeux de mots (2). Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est qu'Apollonius de Rhodes, de la même pléiade, a très-souvent violé les règles de la langue (3).

De l'art en Asie sous les Séleucides.

§. 30. A l'instar des Ptolémées, les premiers successeurs d'Alexandre dans les provinces de l'Asie, les Séleucides, nommés ainsi de Séleucus, fondateur de cette dynastie, cherchèrent à accueillir les arts fugitifs de la Grèce, et à protéger en même-tems les talens qui avoient fleuri auparavant parmi les Grecs de l'Asie mineure. La protection de ces princes fut si efficace pour les artistes établis en Asie, qu'ils l'emportoient en talens sur ceux qui étoient restés en Grèce (4). Cependant l'art, transplanté dans ces contrées, n'acquit pas une réputation égale à l'art qui fleurit en Egypte. La raison en étoit sans doute, que Séleucie, la nouvelle capitale, où ces rois de Babylone avoient transféré le siège de leur royaume, étoit située dans le centre de l'Asie, trop éloigné de la Grèce. Les artistes, loin de leur patrie, ont pu éprouver ce qui arrive encore tous les jours à ceux qui, après avoir quitté Rome, aujourd'hui le siège de l'art, se corrompent et tombent à mesure que le souvenir de ce qu'ils ont vu s'efface, parce que leur esprit et leur imagination ne sont plus nourris de la contemplation du beau. Il en étoit tout autrement de l'Egypte : située très-avantageusement pour la navigation et le commerce, elle entretenoit, par la voie d'Alexandrie, une communication constante avec la Grèce. Les artistes qui vivoient à Alexandrie pouvoient recevoir en peu de tems de leur pays tout ce qui leur étoit nécessaire; tandis que ceux qui demeuroient à Séleucie ne trouvoient pas les mêmes moyens. Ce qui semble prouver sur-tout

(1) Dickins. *Delph. phœniss. c.* 1.

(2) *Idyl.* 27, *v.* 26.

(3) *Argonaut. lib. j*, *v.* 242, *lib. iij*, *v.* 99, 167, 395, 600, *etc.*

(4) Théophr. *Charact. c. ult.* Théophraste ne dit pas cela. *C. F.*

que l'éloignement du siège des Séleucides, et sa distance de la mer, ont été cause du peu de progrès de l'art grec dans les provinces asiatiques, c'est l'éclat avec lequel le même art brilla peu de tems après aux cours des rois de Bithynie et de Pergame, qui étoient des états très-bornés de l'Asie mineure, comme nous le dirons ci-après. Parmi les artistes qui se rendirent célèbres à la cour des premiers Séleucides nous connoissons Hermoclès de Rhodes, par sa statue du beau Combabus (1).

§. 51. L'époque de l'art grec sous les premiers successeurs d'Alexandre, se termine à la cent vingt-quatrième olympiade, époque où ces princes, savoir, Ptolémée Soter, roi d'Egypte, Séleucus, roi de Syrie, Lysimaque, roi de Thrace, et Ptolémée Céraunus, roi de Macédoine, étoient tous morts, ainsi que je l'ai indiqué plus haut. Dans l'olympiade suivante (2), il arriva que quelques villes de la Grèce peu considérables, ayant formé entre elles une ligue pour la liberté commune, posèrent les fondemens d'une nouvelle constitution en Grèce. Par cette révolution, l'art sortit enfin de sa léthargie. Les Grecs apprirent alors ce qui arrive souvent dans le cours des évènemens humains, que l'excès du mal est un germe du bien; comme la corde trop tendue d'un luth se rompt et fait place à une autre corde qui, montée avec plus de convenance, prête un nouvel accord à l'instrument. Suite des évènemens de la Grèce, jusqu'au rétablissement des arts.

§. 52. La prépondérance de la Macédoine avoit tellement changée la constitution de la Grèce, que celle même de Sparte, restée inaltérable pendant près de quatre cents ans, fut réduite à une autre forme (3). Cléoméne, fils de Léonidas, roi de Lacédémone, Fondement de la confédération des Achéens.

(1) Lucian. *De dea. Syr. c.* 26, *p.* 472, *ed. Reitz.*

Pline (*liv. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, §. 26) nomme Aristodème, qui avoit fait en bronze la statue du roi Séleucus; mais il ne dit pas lequel c'étoit parmi les différens Séleucides qui ont régné. *C. F.*

(2) Polyb. *lib. ij, p.* 128. *B.* Corsini. *Fasti att. olymp. cxxiv, tom. iv, p.* 80.

(3) Constant. Porphyrog. *Excerpta*. Diodor. *pag.* 225, *lin.* 10.

s'étant rendu odieux par ses violences, fut obligé de quitter sa patrie et de chercher un asyle en Egypte, après avoir été défait par Antigone, roi de Macédoine. Pendant sa retraite dans ce pays, les éphores régnèrent seuls à Sparte : ces magistrats, sans cesse en butte aux factions d'un peuple mutin, périrent souvent dans les révoltes. Après la mort de Cléomène on procéda de nouveau à l'élection d'un roi. Le choix tomba d'abord sur Agésipolis; mais comme il étoit encore enfant, on conféra en même-tems la dignité suprême à un homme dont les ancêtres n'étoient pas du sang royal, à Lycurgue, qui sut aplanir cette difficulté en donnant un talent à chaque éphore. Le peuple instruit que Lycurgue avoit acheté les suffrages, le chassa de la ville, et le rappella ensuite. Ceci arriva dans la cent quarantième olympiade (1). Peu de tems après, Pélops étant venu à mourir, Sparte fut gouvernée par divers tyrans, dont le dernier fut Nabis, qui régna en despote, et qui défendit la ville avec des troupes étrangères (2).

Nouvelle constitution de la Grèce par l'association achéenne.

§. 33. La fameuse Thèbes étoit ensevelie sous ses ruines, et Athènes se trouvoit dans une inactivité totale. La Grèce, sans défenseur de sa liberté, vit s'élever de toutes parts des tyrans, qui étoient soutenus par Antigone Gonatas, roi de Macédoine (3). Dans cette circonstance, quelques villes à peine connues dans l'histoire, Dyme, Patras, Tritée et Phare, entreprirent de se soustraire aux vexations de leurs oppresseurs, ce qui arriva la cent vingt cinquième olympiade. Ces villes liguées réussirent à

(1) Polyb. *l. iv*, *p.* 377, *A. p.* 451, *B.*

Après la mort de Lycurgue, les Lacédémoniens lui bâtirent un temple pour honorer sa mémoire. Constant. Porphyr. *Excerpta*. Nic. Damasc. *p.* 448. *C. F.*

(2) Tit. Liv. *l.* 34, *c.* 12, *n.* 17.

(3) Polyb. *l. ij*, *p.* 129, *princ.*

Antigone ne fut que le tuteur de Philippe, roi de Macédoine; et pendant le tems que dura sa tutelle il gouverna le royaume, comme le dit de même Polybe, *lib. ij*, *p.* 151, *in fine*; *lib. iv*, *in fine*, *p.* 348. On lui éleva à Olympie une statue de bronze, que couronnoit d'une main une statue représentant la Grèce, laquelle couronnoit de l'autre main la statue du roi Philippe. *C. F.*

chasser

chasser et à exterminer les tyrans qui s'étoient élevés au milieu d'elles. D'ailleurs, comme leur ligue paroissoit de peu de conséquence, on ne s'en mit pas d'abord fort en peine, et on leur donna le tems de se raffermir. C'est cette association qui fut le fondement et le commencement de la célèbre ligue achéenne. Ce premier pas étant fait, plusieurs grandes villes, Athènes même, furent honteuses d'avoir été prévenues dans une si belle entreprise : elles voulurent y avoir part, et contribuer avec la même ardeur au rétablissement de la liberté commune. Après différens succès, toute l'Achaïe fit une ligue, projeta de nouvelles lois et établit une nouvelle forme de gouvernement. Cependant comme la jalousie arma les Etoliens et les Lacédémoniens contre les confédérés, Aratus, âgé de vingt ans (1), et Philopœmen, l'émule d'Epaminondas, les derniers héros de la Grèce (2), se

(1) Polyb. *lib. ij, pag.* 130. *A.* Winkelmann, dans son *Expl. de Mon. de l'ant. disc. prélim. ch. iv*, le dit, par erreur, de Philopoemen. Nous savons par Plutarque, dans la vie d'Aratus, *p.* 1032, *D. E. tom. I,* qu'il étoit très-habile dans la peinture, dont l'école de Sicyone, sa patrie, s'étoit maintenue jusqu'alors en réputation. On avoit fait dans cette ville une collection des tableaux des meilleurs artistes, et principalement de Pamphile, et de Melanthe, qu'on envoya ensuite au roi Ptolémée, à Alexandrie, auquel on fit parvenir aussi les portraits des tyrans de cette ville, qu'on y trouva après qu'on l'eut affranchie de leur joug. Comme vainqueur au quinquerce, on lui érigea une statue en Elide, que le même Plutarque, *pag.* 1028, dit avoir subsisté encore de son tems; et une autre comme vainqueur dans la course des chars, dont Pausanias fait mention *l. vj, c.* 12, *pag.* 480; si cependant ce n'est pas la même; chose à laquelle le père Corsini n'a pas fait attention dans son catalogue des vainqueurs olympiques, *p.* 125; peut-être parce qu'il n'avoit pas lu Plutarque. Le même Pausanias *l. ij, c.* 7, *p.* 127, *lin.* 30, en nomme une autre qui existoit de ses jours sur le théâtre de Sicyone, laquelle tenoit un bouclier; et Polybe, chez Constantin Porphyrogenète, que nous venons de citer (*Excerpta p.* 192), en parle encore d'autres. *C. F.*

(2) Pausanias, *l. viij, c.* 52, *p.* 705 *et suiv.* Philopoemen est aussi appellé le dernier héros de la Grèce par Plutarque, dans sa vie, *op. t. I, p.* 356. *F.* Cet auteur rapporte, *p.* 362, *B, p.* 368, *E,* qu'on lui érigea beaucoup de statues; que Mummius, dans le fameux sac de Corinthe, dont il sera parlé au §. 56 de ce chapitre, n'osa pas emporter; et que de son tems il en existoit encore

mirent à la tête des Achéens, et furent les généreux défenseurs de la liberté; révolution qui arriva dans la cent trente-huitième olympiade.

Guerre des Achéens contre les Etoliens, et fureur des deux partis contre les ouvrages de l'art.

§. 34. La jalousie qui régnoit entre les Achéens et les Etoliens ayant éclaté, ils se firent une guerre ouverte, dans laquelle l'animosité alla si loin, qu'ils commencèrent à tourner leur rage contre les monumens de l'art. Les Etoliens furent les premiers qui commirent de pareils excès. Etant entrés dans une ville de Macédoine, nommée Dios, abandonnée par les habitans, ils en abattirent les murs, et renversèrent les maisons, mirent le feu aux portiques et aux galeries couvertes qui régnoient autour des temples, et brisèrent toutes les statues (1). Ils exercèrent les mêmes fureurs dans le temple de Jupiter, à Dodone, en Epire : ils y brûlèrent les galeries, mutilèrent les statues et détruisirent de fond en comble le temple même (2). Polybe (3), en rapportant la harangue d'un ambassadeur acarnanien, cite plusieurs autres temples pillés par ces furieux (4). L'Elide même, qui avoit été épargnée jusqu'alors par les deux partis, à cause de ses jeux publics et du droit d'asyle dont elle jouissoit, eut à essuyer les déprédations des Etoliens comme les autres provinces (5). Les Macédoniens, sous le roi Philippe et les Achéens, ses alliés, usant de représailles, se permirent les mêmes excès à Therma, capitale des Etoliens, où ils épargnèrent pourtant les statues et les simulacres des dieux (6). Mais le même roi, s'étant emparé de nouveau de cette ville (7), fit détruire les statues qu'ils avoient épargnées la première fois. Au siège de la ville de Pergame,

une à Delphes, *loc. cit. p.* 356, *F.* Les Achéens lui bâtirent un temple. Constantin Porphyrogenète *Excerpta* Diod. *p.* 300. *C. F.*

(1) Polyb. *l. iv*, *p.* 326.

(2) Ibid. *p.* 331. *A.*

(3) Ibid. *l. ix*, *p.* 567. *D.*

(4) Polybe y parle des temples de Dios et de Dodone. *C. F.*

(5) Polyb. *lib. iv*, *p.* 336. *C.* Il dit qu'elle fut pillée par les Macédoniens, sous le règne de Philippe. *C. F.*

(6) Polyb. *liv. v*, *p.* 358, et *liv. ix*, *p.* 562. *D. C. F.*

(7) Constant. Porphyrog, *Excerpta.* Polyb. *l. xj*, *p.* 45. *C. F.*

Philippe assouvit sa rage sur les temples, qu'il fit détruire de fond en comble, et dont il fit briser les pierres, de peur qu'elles ne servissent à leur reconstruction (1). Diodore attribue cette fureur à un roi de Bythynie (2); ce qui est sans doute par inadvertance. Cette ville possédoit une fameuse statue d'Esculape de la main de Phylomaque (3), ou, selon d'autres, de Phyromaque (4).

§. 35. Athènes, dépendant entièrement des rois de Macédoine et d'Egypte, fut assez tranquille au commencement de cette guerre; mais son inaction lui fit perdre l'estime des autres Grecs. Enfin, cette république, ayant quitté le parti des Macédoniens, irrita la colère du roi Philippe, qui entra dans l'Attique, brûla l'académie située devant la ville, et n'épargna pas même les tombeaux (5). Lorsque les Achéens ne voulurent pas entrer dans ses vues contre Sparte et le tyran Nabis, il fit de nouvelles courses dans l'Attique, saccagea les temples qu'il venoit de piller, fit mettre les statues en pièces et briser les pierres, afin qu'elles ne pussent plus servir. Ce fut principalement cette dévastation qui engagea les Athéniens à porter contre ce prince un décret (6) qui ordonnoit de détruire et d'anéantir toutes ses statues, et celles de toutes les personnes de sa maison, de l'un et de l'autre sexe (7).

(1) Polyb. *l. xvj*, *p.* 67.

(2) *Excerpt.* Diod. *p.* 294.

(3) Idem, *Excerpt.* Polyb. *p.* 169. Il l'attribue aussi au roi Philippe lui-même, et ne parle pas d'autres. *C. F.*

(4) *Anthol. lib. iv*, *c.* 12, Constant. Porphyrog. *Excerpt.* Diod. *p.* 357, *l.* 22.

(5) Idem, *Excerpt.* Diod. *p.* 294, Liv. *l.* 31, *c.* 24.

(6) Liv. *loc. cit. c.* 30, *n.* 44.

(7) Parmi les artistes qui ont fleuri après la mort d'Alexandre le grand, il faut nommer en particulier Charès de Linde, élève de Lysippe, dont il a été fait mention à une autre occasion, liv. v, ch. 1, §. 9, ainsi que de son colosse de Rhodes en bronze, haut de soixante-dix coudées. Nous avons dit quelque chose de ce dernier ouvrage à la p. 86, note 2, d'après Philon de Bizance, qui le décrit fort au long, comme une des sept merveilles du monde, ainsi que le dit aussi Strabon, *liv. xiv*, *p.* 964. *B.* On employa douze années à le faire. Il fut érigé dans la cent vingt-quatrième ou vingt-cinquième olympiade, et dé-

Etant florissant de l'art en Sicile pendant les guerres et les dévastations de la Grèce.

§. 36. Dans le tems même que les talens étoient sans considération dans la Grèce et que la fureur des partis détruisoit les productions du génie, les arts florissoient parmi les Grecs expatriés sous les rois de Sicile, et plus encore sous ceux de Bithynie et de Pergame. Quoique les écrivains anciens ne nous parlent point de cette époque de l'art en Sicile, nous pouvons néanmoins en juger favorablement, d'après la beauté des médailles frappées dans cette île (1). L'on diroit que les colonies des Doriens, dont Syracuse étoit la principale ville, eussent voulu se disputer pour l'élégance de la fabrique des médailles avec celles des Ioniens, dont Léontium étoit une des plus considérables (2).

§. 37. En traçant l'histoire de l'art en Sicile, je parle des tems qui répondent aux premiers successeurs d'Alexandre jusques à la prise de Syracuse par les Romains : époque fatale où cette île, sur laquelle la nature s'est plu à répandre ses dons, fut singulièrement exposée aux plus grandes calamités ; de sorte qu'on a lieu d'être étonné de ce que les guerres dont la Sicile fut désolée, n'y eussent pas entièrement étouffé le germe des talens. Tout le monde sait que l'art fut florissant dans les tems les plus reculés, sous les rois de Syracuse, Gélon, Hiéron et les deux Denys, et que toutes les villes de Sicile étoient remplies d'ouvrages du premier mérite. Cicéron nous apprend que les portes du temple de Pallas, à Syracuse, travaillées et cise-

truit cinquante-six ans après par un terrible tremblement de terre. Les fragmens s'en sont conservés par terre jusques à l'an 655, de l'ère chrétienne, qu'un roi des Sarasins, qui s'étoit rendu maître de l'île, les vendit à un marchand juif, qui en chargea neuf cents chameaux. Voyez Pline, *liv. xxxiv, ch. 7, sect.* 18, et Hardouin sur cet endroit, ainsi que Junius, *Catal. archit. etc. p.* 50. Sextus Empiricus (*Adv. Mathem. lib. vij, pag.* 156) dit que Charès s'ôta la vie, pour avoir employé aux seuls préparatifs de cet ouvrage, l'argent qu'il avoit demandé pour le mettre en exécution. *C. F.*

(1) Voyez Bianconi, *Par. int. a una med. di Sirac.*

(2) Thucyd. *l. iij, p.* 122, *lin.* 12, 17; *l. iv, p.* 141, *l.* 1.

lées en or et en ivoire, surpassoient tous les ouvrages de ce genre (1).

§. 38. Il faut donc, qu'au milieu des troubles et des guerres continuelles avec Carthage, Syracuse ait eu constamment de grands artistes, ainsi que l'attestent les très-belles médailles d'argent d'Agathocle. Ces médailles représentent une tête de Proserpine, et au revers une Victoire qui pose un casque sur un trophée. Comme la tyrannie et l'art n'ont jamais sympathisé, il doit paroître extraordinaire que le fait soit arrivé dans ce cas singulier et sous le tyran le plus cruel. Je serois donc tenté de croire qu'Agathocle, qui avoit été potier dans sa jeunesse (2), ayant appris l'art de faire et de peindre des vases de terre cuite, avoit par conséquent su les règles du dessin, ce qui l'aura porté d'inclination pour les artistes. On sait qu'il fit peindre un combat de cavalerie qu'il avoit donné, et qu'il fit exposer ce tableau dans le fameux temple de Pallas, à Syracuse. Cet ouvrage, fort estimé dans l'antiquité, se trouva au nombre des choses auxquelles Marcellus, lors du pillage de Syracuse, défendit de toucher, afin de s'attirer, par ce ménagement, la bienveillance des habitans de cette ville (3).

§. 39. Hiéron II, successeur d'Agathocle, de simple citoyen de Syracuse, fut élu et proclamé roi d'une voix unanime, dans la cent vingt-septième olympiade (4). Par conséquent l'histoire

(1) Cic. *Verr. act.* 2, *lib. iv*, *c.* 56.

(2) Athenée *l. x*, *c.* 3, *p.* 466; *princ.* Ammian. Marcel. *l. xiv*, *in fine*; et il étoit fils d'un potier. Voyez tom. I, pag. 293, note 1. *C. F.*

(3) Il y avoit aussi un grand nombre de tableaux, qui furent portés à Rome par Verrès. Cicer. *loc. cit. c.* 55. *C. F.*

(4) La troisième année de cette olympiade, d'après ce qu'observe Casaubon. *Hist. Polyb. synops chronolog. p.* 1051; ou plutôt, selon la liste des vainqueurs aux jeux olympiques dans le stade, la seconde année de la cent vingt-sixième olympiade, dans laquelle Idée, ou Nicator, de Cyrène, fut vainqueur, comme le dit aussi Pausanias, *lib. vj*, *c.* 12, *p.* 479; où, par l'erreur d'un ancien copiste, on lit CXX. Voyez Corsini, *Fasti att. olymp. CXXVI*, *tom. IV*, *pag.* 83. *C. F.*

de ce prince remonte encore au tems des premiers successeurs d'Alexandre, et revient à l'époque de la première guerre Punique, qui commença la dernière année de la cent vingt-huitième olympiade. Les sages précautions d'Hiéron, pour mettre la Sicile en sureté par mer et par terre, et la paix profonde dont cette île jouit sous son règne, répandirent sur l'art une nouvelle vie. Nous avons un exemple de la magnificence de ce roi dans le vaisseau célèbre qu'il fit construire sous ses yeux, et qui avoit vingt rangs de rames de chaque côté. Cette superbe machine, qui ressembloit plutôt à un palais flottant qu'à un navire, renfermoit des aqueducs, des jardins, des bains et des temples; il y avoit une chambre dont le pavé étoit une mosaïque qui représentoit toute l'*Iliade*. Ce vaste bâtiment, à la construction duquel on employa trois cents artistes, fut achevé dans l'espace d'un an. Pendant qu'Annibal étoit vainqueur de toutes parts, Hiéron envoya aux Romains une flotte chargée de grains, et une Victoire d'or pesant trois cents vingt livres (1). Le sénat accepta ces présens, et cela dans le tems où ce même corps, quoique réduit au dernier besoin, ne voulut prendre, de quarante coupes d'or que lui apportèrent les députés de Naples, que la plus légère (2). Quant aux coupes d'or envoyées par la ville de Pestum en Lucanie, elles furent rendues aux députés avec les remercimens du Sénat (3). Je cite ces particularités comme des faits qui tiennent, en quelque sorte, à l'histoire de l'art; car le prix de ces coupes, indépendamment de la valeur de l'or, consistoit aussi dans la beauté du travail.

§. 40. Cet heureux monarque termina sa glorieuse carrière dans la cent quarante-unième olympiade et dans la quatre-vingt-

(1) Liv. *lib. xxij*, *c.* 22, *n.* 37.

(2) Idem, *ibid. c.* 20, *n.* 32.

(3) Idem, *ibid.c.* 21, *n.* 36.

Hiéron envoya aux Rhodiens, qui lui avoient demandé du secours, non-seulement des vivres et des armes; mais il fit encore élever, dans une place publique, des statues représentant le peuple de Syracuse, qui couronnoit celui de Rhodes. Ce roi, ami et parent d'Archimède, l'engagea à appliquer la géométrie à la mécanique.

dixième année de son âge, après un règne de soixante-dix ans (1). La première année de l'olympiade suivante, lorsque Hiéronyme, son petit-fils et son indigne successeur (2), fut assassiné avec toute sa famille, et qu'une faction eut livré Syracuse aux Carthaginois, Marcellus vint assiéger cette ville et s'en emparer (3), comme nous le dirons encore.

§. 41. Nous placerons à la tête des protecteurs des arts de ce siècle, les rois de Pergame, Attale second, et Eumène second, frère et successeur d'Attale (4). Ces deux monarques, qui se sont immortalisés par leur sagesse et leur amour pour leurs sujets, firent d'un petit pays un puissant royaume. Les trésors que les rois de Pergame laissèrent, furent tels, que les *trésors d'Attale* étoient passés en proverbe pour signifier de grandes richesses (5). Ils cherchèrent tous deux à gagner l'amitié des Grecs par leurs libéralités; et Attale porta son estime pour le philosophe Lacyde, chef de la nouvelle secte académique, jusqu'à lui faire construire un jardin auprès de l'académie située aux portes d'Athènes (6), afin qu'il y pût vivre et philosopher commodément. Parmi les villes qu'il avoit comblées de ses bienfaits, celle de Sicyone lui témoigna sa reconnoissance en lui faisant ériger une statue colossale, et en la plaçant dans un endroit public à côté de celle d'Apollon (7). Eumène, ambitionnant la même gloire, s'étoit tellement fait aimer des Grecs, que la plupart des villes du Péloponnèse lui élevèrent des statues. (8).

Etat florissant de l'art sous les rois de Pergame.

§. 42. Indépendamment des grandes vues qui avoient pour objet la prospérité de leurs états, ces princes prirent un soin particulier de protéger les lettres et d'encourager les savans. Pour cet effet, Eumène fonda la fameuse bibliothèque de Pergame,

(1) Cinquante-quatre. *C. F.*

(2) Polyb. *Excerpta legat. num.* 1, *p.* 783; et Casaubon, *loc. cit. p.* 1060.

(3) Liv. *l. xxiv, c.* 2, *n.* 4, 5, *c.* 11, *seq.*

(4) Strabon. *lib. xiij, p.* 923 *et seq.*

(5) Const. Porphyrog. *Excerpta.* Polyb. *pag.* 167 *et* 168.

(6) Diog. Laert. *lib. iv, Segm.* 60.

(7) *Excerpt.* Polyb. *l.* 17, *p.* 97.

(8) Ibid. *l. xxvij, p.* 153.

destinée à l'usage public. Pline paroît avoir été indécis pour prononcer laquelle des deux bibliothèques, celle de Pergame ou celle d'Alexandrie, avoit été fondée la première dans ce dessein (1). L'ardeur de rassembler les meilleurs ouvrages fit naître une extrême jalousie entre les savans de Pergame et ceux d'Alexandrie: elle fut poussée si loin à Pergame, qu'on y forgea, pour la première fois, des livres sous les noms pseudonymes des plus célèbres écrivains de l'antiquité (2). Ptolémée Philadelphe, animé de cette même jalousie, défendit l'exportation du papyrus ou du papier d'Egypte, et excita par-là l'industrie des Perganéniens, qui trouvèrent l'art de préparer les peaux de mouton pour écrire dessus (3).

§. 43. Au goût pour les lettres ces rois joignirent un grand amour pour les arts; ce qui les engagea à faire venir de la Grèce plusieurs ouvrages fameux : on voyoit à Pergame, en sculpture, les deux célèbres Lutteurs, de la main de Céphissodore, fils de Praxitèle (4); et en peinture, le tableau d'Apollodore, représentant Ajax frappé de la foudre : *Ajax fulmine incensus* (5); c'est-à-dire, que le tableau représentoit Ajax échappé du naufragé, suscité par Pallas, et sauvé sur un rocher d'où il bravoit encore les immortels, en disant : *Je me sauverai en dépit des dieux*. C'est ainsi que ce héros est représenté sur une pierre gravée (6). Ce tableau aura été sans doute payé avec la même munificence royale que l'avoit été par Attale celui du célèbre Aristide, représentant un malade (7).

§. 44. Parmi les artistes qui ont fleuri à la cour de ces rois, Pline nomme quatre statuaires; Isigone, Pyromaque, Stratonice et Antigone, dont les écrits sur son art furent estimés. Le même

(1) Plin. *l. xxxv, c.* 2, *p.* 175.

(2) Galen. *in Hippocr. de nat. hominis*, *p.* 7, *l.* 24.

(3) Plin. *l. xiij, c.* 11, *sect.* 21.

(4) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 4, §. 6.

(5) Plin. *l. xxxv*, *c.* 19, §. 1.

(6) *Explicat. de Monumens de l'antiquité*, *num.* 142.

(7) Plin. *l. xxxv, c.* 10, *sect.* 36, §. 19.

écrivain

écrivain nous apprend que plusieurs peintres avoient représenté les batailles gagnées par Attale et par Eumène sur les Gaulois dans la Mysie (1). Pline nous fait connoitre encore Sosus, qui travailloit à Pergame, et excelloit dans les ouvrages en mosaïque. Il avoit représenté sur un pavé des balayeures amassées, ouvrage fait de mille petites pierres rapportées, et appellé par cette raison ἀσάρωτος οἶκος, *la maison non balayée*. Sur ce même pavé, et sans doute vers le milieu, l'artiste avoit figuré une colombe qui buvoit dans une jatte, et qui réfléchissoit son ombre dans l'eau; tandis que sur les bords de la même jatte, d'autres colombes étendoient les ailes, et se nettoyoient les plumes avec le bec au soleil (2). J'exposerai ailleurs mes doutes contre ceux qui croyent que la mosaïque découverte à la maison de campagne d'Adrien au dessous de Tivoli, est le même morceau que celui que nous trouvons cité chez Pline, et qui s'imaginent que cet empereur l'a fait transporter de Pergame en Italie pour en orner sa maison (3).

§. 45. Comme le haut prix auquel on vendoit alors les écrits des anciens, engagea plusieurs imposteurs à publier leurs ouvrages sous le nom de quelque célèbre aûteur de l'antiquité, ainsi que je viens de le dire, il y a tout lieu de croire qu'il en a été de même des productions de l'art sous le nom des grands statuaires de la Grèce. Il est certain du moins qu'une infinité d'ouvrages de cette espèce, soit de ceux qui existent encore, et que j'ai eu occasion de citer (4), soit de ceux dont Phèdre fait mention, portoient le nom de ces anciens maîtres. Il y a tout lieu de croire, que c'est dans ce tems qu'il faut placer l'époque des copistes de la main desquels nous avons cette quantité de statues qui représentent toutes de jeunes Satyres avec le même caractère de tête, et qui sont sans doute des copies du fameux

(1) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, §. 24. et suiv.
(2) Idem, *l. xxxvj*, *c.* 24, *sect.* 60.
(3) Voyez ci-après liv. vj, ch. 7, §. 19
(4) Voyez liv. vj, ch. 3, §. 8.

Satyre de Praxitèle. Je passe sous silence plusieurs autres figures qui paroissent exécutées d'après un seul et même modèle, tels que les deux Silènes du palais Ruspoli, qui portent le jeune Bacchus dans leurs bras; figures entièrement semblables au célèbre Silène de la villa Borghèse. Il en est de même de l'Apollon *Sauroctonos* : les figures connues sous ce nom doivent être considérées comme des copies de la fameuse statue de Praxitèle caractérisée par cette dénomination (1). On connoît aussi les Vénus, qui ont toutes l'attitude de celle du même statuaire (2); ainsi que les Apollon avec un cygne à leurs pieds, et le bras droit posé sur la tête (3).

Rétablissement de l'art par la paix conclue entre les Etoliens et les Achéens.

§. 46. Après avoir indiqué l'état de l'art grec, cultivé en Sicile et accueilli par les rois de Pergame, lors de sa décadence dans son pays natal, nous allons revenir à la Grèce, où nous considèrerons le même art, comme sorti de ses cendres et animé d'une nouvelle vigueur, par le rétablissement de la tranquillité publique.

§. 47. Les deux partis qui divisoient entr'eux les Grecs, se trou-

(1) Voyez ci-dessus, liv. vj, ch. 2, §. 49. Cela se dit aussi de toutes les copies qui ont été faites du fameux Discobole de Myron, dont nous avons parlé ci-dessus page 252, note 2.

L'imposture ne pouvoit cependant pas avoir lieu avec les copies du Sauroctonos, ni avec celles du Discobole, qui sont de marbre, tandis que les originaux ont été jettés en fonte. *C. F.*

(2) Winkelmann veut parler de celle de Médicis, à Florence; nous avons dit plus d'une fois que les copies de la Vénus de Gnide sont placées dans le cabinet Clémentin, où l'on en trouve trois. Voyez ci-dessus pag. 225, note 5. *C. F.*

(3) Voyez liv. iv, ch. 2, §. 45. Entre autres écrivains, Denis d'Halycarnasse (*De Dinarcho judic. n. 7, oper. t. II, p.* 185) parle, par manière d'exemple, des copies des ouvrages de Phidias, de Polyclète et d'Apelle; et il donne deux règles pour les distinguer de leurs originaux : la première, qu'il répète dans un autre ouvrage (*De admir. vi dic. in Demosth. c.* 50, *tom. II, p.* 314), consiste dans une grande étude et une pratique soutenue du style de l'artiste dont on veut connoître les ouvrages; la seconde, que les originaux ont toujours plus de grâce et de vénusté naturelle; tandis que les copies, quelque bien qu'elles imitent les originaux, ont toujours quelque chose de guindé et d'affecté. *C. F.*

vèrent tellement affoiblis, qu'ils songèrent respectivement à former des alliances étrangères. Les Etoliens appellèrent à leur secours les Romains, qui mirent alors pour la première fois le pied sur le territoire de la Grèce. Les Achéens, de leur côté, se rangèrent du parti des Macédoniens. Commandés par Philopœmen, chef de la confédération, les Achéens remportèrent une victoire signalée sur les Etoliens et leurs alliés. Cette victoire fit changer totalement la face des affaires. Les Romains, mieux instruits des intérêts de la Grèce, quittèrent le parti des Etoliens qui les avoient appellés à leur secours, et s'allièrent avec les Achéens, qui renoncèrent à leur tour à l'alliance des Macédoniens. Les nouveaux alliés prirent Corinthe et battirent Philippe. Cette victoire opéra une paix mémorable, dans laquelle le roi de Macédoine fut obligé de se soumettre aux conditions que les Romains voulurent lui imposer. Par un des articles du traité, il lui fut enjoint d'évacuer toutes les villes grecques où il avoit garnison, et d'exécuter cet article avant l'ouverture des jeux isthmiques (1). Dans cette occasion les Romains affectèrent de s'intéresser vivement à la liberté d'un autre peuple. Le proconsul Quintus Flaminius eut la gloire, à l'âge de trente-trois ans de déclarer libres tous les Grecs, qui, dans leur enthousiasme, faillirent à l'adorer (2).

§. 48. Cet évènement arriva la quatrième année de la cent quarante-cinquième olympiade (3), cent quatre-vingt-quatorze ans avant l'ère chrétienne (4). Il paroît que Pline a voulu dé-

(1) Polyb. *Excerpt. leg. n. ix, p.* 795 *seq.* Liv. *lib. xxxiij, c.* 19, *n.* 30.

(2) Liv. *loc. cit. c.* 21, *n.* 32.

(3) Casaub. *Hist. Polyb. synops. Chronol. p.* 1066. Suivant l'observation du père Corsini (*Fasti att. t. IV, p.* 101) cet évènement doit avoir eu lieu la première année de la cent quarante-sixième olympiade, l'an de Rome 556. *C. F.*

(4) Cent quatre-vingt-seize, ou cent quatre-vingt-dix-sept ans, selon l'observation de Corsini, qu'on vient d'alléguer; puisque Jésus-Christ nâquit dans la quatrième année de la cent quatre-vingt-quatorzième olympiade, l'an de Rome 753. Voyez le même Corsini, *loc. cit. olymp. cxcv, p.* 146. *C. F.*

signer cette olympiade, et non pas la cent cinquante-cinquième, lorsqu'il dit que l'art, après avoir été éteint pendant quelque tems, commença à revivre alors (1); car à cette dernière époque les Romains agissoient en ennemis dans la Grèce; et les arts ne peuvent fleurir que sous d'heureux auspices.

Des artistes de ce tems, et sur-tout d'Apollonius, le maître du Torse.

§. 49. Parmi les artistes qui se sont signalés lors du rétablissement de l'art, on distingue Anthée, Callistrate, Policlès, Athénée, Callixene, Pythoclès, Pythias, Thimoclès, ainsi que Méthrodore, peintre et philosophe. Pline, qui rapporte le nom de tous ces artistes, les met fort au-dessous des maîtres qui les avoient précédés (2). C'est là, proprement dit, le dernier âge de l'art.

§. 50. Je crois que c'est à ce tems-là qu'il faut fixer l'existence d'Apollonius d'Athènes, fils de Nestor, auteur du fameux Torse du Belvédère, ou de la figure tronquée de l'Hercule en repos et déifié; du moins le nom du statuaire gravé sur cet ouvrage, me fait conjecturer qu'il a vécu quelque tems après Alexandre. Il est certain que l'*oméga* Ω, figuré de cette manière ω dans ce nom, ne se trouve pas employé avant le règne d'Alexandre; et les médailles des rois de Syrie sont les premiers ouvrages sur lesquels on le remarque. Le plus ancien monument public où cette lettre soit ainsi figurée, est un beau vase de bronze, avec des cannelures profondément tracées, trouvé à Porto-d'Anzio, et qu'on conserve au Capitole (3). Suivant l'inscription qu'on lit sur le

(1) *Cessavit deinde ars, ac rursum olympiade centesima quinquagesima quinta revixit.* Plin. *lib. xxxiv*, *c.* 8, *sect.* 19, §. 1.

(2) Pline ne parle pas, dans l'endroit cité, de Méthrodore; mais il en fait mention *liv. xxxv*, *ch.* 11, *sect.* 40, §. 30, où il dit que cet artiste fut donné à Paul Émile par les Athéniens, pour qu'il embellit, par ses tableaux, le triomphe de ce général romain, à l'occasion de la victoire qu'il avoit remportée sur Persée, dernier roi de Macédoine, dont on a parlé ci-devant liv. v, ch. 2, §. 19; et comme cet évènement eut lieu l'an quatre de la cent cinquante-deuxième olympiade, selon Casaubon, *loc. cit.* *p.* 107, ou la première année de la cent cinquante-troisième olympiade, selon Corsini, *loc. cit.* *p.* 105, l'an de Rome 584. Méthrodore devroit être placé sept olympiades ou vingt-huit ans plus tard que l'époque que fixe Winkelmann. *C. F.*

(3) Le père Corsini a donné une ex-

bord, il fut donné en présent par le fameux Mithridate Eupator, roi de Pont, à un gymnase, lieu qu'on avoit alors coutume de décorer de ces sortes de vases (1). Outre l'inscription qui fait foi de ce que je viens de dire, on lit sur le même vase en caractères plus petits ευφα διασωξε (2); mots qu'on n'a pas entendus jusqu'ici, et qui signifient sans doute : εὐφάλαρον διάσωξε (*conserve-le net et brillant*) : car le mot εὐφάλαρον est employé pour désigner les harnois brillans des chevaux (3).

§. 51. Quoique mutilé au dernier point, sans tête, sans bras et sans jambes, cette statue d'Hercule, telle qu'on la voit aujourd'hui, est encore un chef-d'œuvre aux yeux de tous ceux qui savent pénétrer les mystères de l'art, et qui se la représentent dans toute sa beauté. L'auteur nous offre dans cet Hercule un corps idéal au-dessus de la nature, ou, si l'on veut, un corps viril dans la perfection de l'âge et au-dessus des besoins corporels. Ce héros paroît donc ici tel qu'il dût être, lorsque, purifié par le feu des parties grossières de l'humanité, il obtint l'immortalité, et prit sa place auprès des dieux : c'est ainsi que le peignit Artémon (4). Il est représenté sans aucun besoin de nourriture ou de réparation de forces. Les veines y sont toutes invisibles; le corps est fait pour jouir et non pour se nourir; il est rassassié sans plénitude. A en juger par l'attitude du torse, Hercule étoit assis, le bras droit passé par-dessus la tête, et représenté dans l'état de repos après tous ses travaux. C'est ainsi qu'on le trouve figuré sur deux monumens antiques conservés à la villa Albani (5) : le premier est un grand bassin de marbre; le second

Description du Torse, ou de l'Hercule du Belvédere

plication de ce vase; et Bottari l'explique aussi, *Mus. Cap. tom. I*, *in fine*, *p.* 48, où l'inscription en a été rendue peu correctement. *C. F.*

(1) Polyb. *lib. v*, *p.* 429. *C.*

(2) ΕΥΦΑ ΔΙΑϹѠΖΕ. C'est ainsi que sont formés les caractères; et Winkelmann les donne en lettres majuscules dans le *Disc. prélimin.* de son *Explicat. de Monumens de l'antiq. ch. iv. C. F.*

(3) Hésych. *in* Φάλαρα εὐφάλαρος.

Εὐφᾶ, par contraction d'εὔφαεα, signifie, sans y rien ajouter, *bien luisant*, d'εὖ et de φαὴς, comme ἀμφιφαὴς, etc.

(4) Plin. *l. xxxv*, *c.* 11, *sect.* 40, §. 32.

(5) Voyez ci-dessus liv. iv, ch. 2,

est le fameux bas-relief, nommé la *Réconciliation* et l'*Apothéose d'Hercule*, avec cette inscription : ΗΡΑΚΛΗΣ ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟΣ, *Hercule se reposant*. Il est à présumer que dans cette attitude, qui suppose que ses regards étoient dirigés vers le ciel, on voyoit exprimé sur sa physionomie le contentement que lui inspiroit le souvenir de ses grands exploits. C'est ce que semble aussi indiquer la manière sublime dont son dos est courbé, comme celui d'un homme occupé de méditations profondes. Sa poitrine puissamment élevée, donne l'idée de celle contre laquelle le géant Géryon fut étouffé : la force et la longueur de ses cuisses nous représentent cet homme robuste et agile qui poursuivit, qui atteignit le cerf aux pieds d'airain ; de ce héros infatigable qui, traversant des pays sans nombre, porta ses pas jusques aux confins de l'univers. Que l'artiste admire dans les contours de ce corps, le passage successif d'une forme à l'autre, et les traits mouvans qui, comme les ondes, s'élevent, s'abaissent, se confondent. Il trouvera, qu'en dessinant cet étonnant morceau, on ne peut jamais s'assurer de l'avoir saisi avec exactitude ; car la convexité dont on croit suivre la direction, s'écarte de sa marche, et prenant un autre tour, déroute l'œil et la main. Les os paroissent revêtus d'un épiderme nourri, les muscles sont charnus sans superfluité : il n'y a point de figure où la chair soit aussi vraie que dans celle-ci. L'on pourroit dire que cet Hercule approche encore plus du tems sublime de l'art que l'Apollon même.

Description de l'Hercule Farnèse.

§. 52. Rien ne peut faire mieux sentir les beautés admirables de l'Hercule du Belvédère que sa comparaison avec d'autres figures de ce héros, sur-tout avec celle du fameux Hercule Farnèse, dont l'auteur est Glycon d'Athènes (1). Dans cette statue, Her-

§. 31. Dans le cabinet national de France on voit deux pierres gravées rapportées par Mariette, *Traité des pierres gravées, tom. II, pl.* 84 *et* 85, où Hercule est assis ; l'attitude de ce héros paroît y avoir quelque ressemblance avec celle qu'on donne à l'Hercule du Torse.

(1) Voyez planche XI, à la fin de ce volume.

cule est représenté se reposant au milieu de ses travaux. Le statuaire nous offre ce héros les veines gonflées, les muscles tendus et élevés avec une élasticité extraordinaire. Ici nous le voyons se reposer, échauffé, en quelque sorte, et cherchant à respirer après sa course pénible au jardin des Hespérides, dont il tient les pommes dans sa main. Glycon ne s'est pas montré moins poëte qu'Apollonius, en empruntant des formes sur-humaines dans l'expression des muscles, qui sont rendus comme des collines pressées, et l'artiste s'est proposé pour but d'exprimer l'élasticité rapide des fibres, en resserrant les muscles et en leur donnant une tension circulaire. C'est sous ce point de vue qu'on doit considérer l'Hercule Farnèse; afin que le génie poétique du maître ne soit pas pris pour de l'enflure, et sa force idéale pour une hardiesse outrée : car l'on peut supposer, avec pleine assurance, cette intention à celui qui a été capable d'enfanter un pareil chef-d'œuvre. Qu'on se rappelle en même-tems ce que j'ai dit de cet Hercule (1), touchant la proportion de la tête au corps, dans le premier volume, où j'en ai allégué les raisons, qu'on peut aussi appliquer à l'Hercule de bronze du Capitole, dont la tête paroît d'une proportion encore plus petite que celle de l'Hercule en marbre.

§. 53. Quant au statuaire Glycon, l'antiquité ne nous a transmis aucune notion sur cet artiste; et l'abbé Dubos se trompe lorsqu'il avance que Pline parle avec distinction de l'Hercule Farnèse (2). Pour ce qui regarde l'inscription de son nom, nous

(1) Liv. IV, ch. 4, §. 50.

(2) Dubos, *Réfl. sur la poésie et sur la peinture*, *tom. I*, *p.* 360.

M. Guillaume Sandby s'est également trompé, quand il a cru que ce Glycon est le même que celui que nomme Horace, *liv. j*, *Epist.* I, *vers.* 30, et quand, à cause de cela, il donne (dans l'édition de ce poëte dont nous avons parlé dans la note de la page 122), à l'occasion de ce vers, la figure d'Hercule dont il est question. Cependant il lui étoit facile d'observer que ce Glycon étoit l'athlète du même nom, loué par Horace et par d'autres écrivains, à cause de sa force. Une conjecture propre à confirmer l'opinion de Winkelmann, peut se tirer de ce même athlète. Il s'appelloit d'a-

n'en pouvons conclure autre chose, sinon que ce chef-d'œuvre de sa main n'est pas antérieur à celui d'Apollonius, parce que l'*oméga* dans l'inscription a exactement la même forme ω (1).

§. 54. A l'égard d'Apollonius, on voyoit encore vers la fin du dernier siècle, dans la maison Massimi, à Rome, la figure tronquée d'un Hercule, d'autres disent d'un Esculape, de la main de ce maître, comme l'indiquoit son inscription. Je trouve au *tome X*, *page* 224 des manuscrits de Pirro Ligorio, qui sont dans la bibliothèque royale Farnèse, à Naples, que ce morceau avoit été découvert aux Thermes d'Agrippa, à côté du Panthéon, et qu'il avoit appartenu au célèbre architecte Sangallo. Il faut que ç'ait été un ouvrage estimé, puisque l'empereur Dèce, qui l'avoit fait placer dans cet endroit, voulut faire connoître par une inscription particulière le déplacement de cette statue (2), ainsi que le marque le même écrivain, qui rapporte aussi l'inscription. On ignore aujourd'hui ce que cette antique est devenue.

Lord Lycon, nom sous lequel cet auteur le désigne, liv. iv, ch. 4, §. 51. Ensuite, pour adoucir la prononciation, on l'appelle Glycon, de *glico*, qui signifie *douceur*, en ajoutant seulement un *gamma* à son véritable nom, comme nous l'apprend Laërce, *liv. v*, *Segm.* 66. On peut inférer de-là que cet athlète fut le premier à qui on donna le nom de Glycon; nom qui fut donné ensuite à l'artiste dont il est question ici. Et comme ce fut lui qui succéda à Straton, dans l'école péripatéticienne, dans la cent vingt-septième olympiade, selon le même Laërce, *Segm.* 68, l'artiste doit être placé au moins dix olympiades plus tard, *C. F.*

(1) Une statue absolument semblable à celle de l'Hercule Farnèse, qui a la même attitude, la même expression, les mêmes membres robustes, à ce que dit Ficoroni, *Le singol. di Roma, cap. vij*, *p.* 52; avec la même inscription, la même forme de lettres, est à Volterra, chez M. Guarnacci, qui l'a acheté à Rome. On en peut voir la gravure et chez Ficoroni et chez Maffei, *Art. crit. lap. etc. p.* 54. Le nom de Glycon se trouve aussi sous un bas-relief, représentant un Hercule en pied devant l'Hermès d'un Satyre, avec plusieurs autres figures symboliques, rapporté par Boissard, *Antiq. et inscript. part. iij*, *fig.* 117; mais il se pourroit que ce fut le nom de celui qui a dédié cet ouvrage. *C. F.*

(2) Il étoit d'usage, sur-tout chez les Romains, d'indiquer par une inscription le changement de lieu d'une statue. Cela est prouvé par ce que dit Pline, *l. xxxiv*, *ch.* 8, *sect.* 19, §. *dernier*, et par un grand nombre de ces inscriptions rapportées par l'abbé Marini, dans sa dis-

§. 55.

§. 55. Le Torse d'Hercule paroît être un des derniers chefs-d'œuvre de l'art enfanté en Grèce avant la perte totale de la liberté des Grecs. Car après que ce pays fut réduit en province romaine, l'histoire ne fait plus mention d'aucun artiste célèbre de cette nation, jusqu'aux tems du triumvirat de Rome. Les Grecs perdirent la liberté environ quarante ans après avoir été déclarés libres par Quintus Flaminius ; ce qu'il faut attribuer aux troubles excités par les chefs de la ligue achéenne (1), et plus encore à la jalousie de Rome contre la confédération des Grecs. La victoire que les Romains remportèrent sur le roi Persée, les rendit maîtres de la Macédoine (2). Jaloux de la ligue achéenne, ils ne cherchèrent plus qu'à diviser les Grecs, qui s'apperçurent enfin qu'ils avoient tout à craindre de ces dangereux voisins. Les Achéens, n'ayant pas voulu se soumettre à un décret du Sénat de Rome, qui détachoit plusieurs villes de la confédération générale, prirent les armes et attaquèrent les Lacédémoniens. Le préteur Métellus, après avoir tenté inutilement de les porter à la paix, au rapport des historiens de Rome, marcha contre eux, les défit deux fois et les obligea de s'enfermer dans Corinthe. Sur ces entrefaites le consul arriva, et le préteur s'en retourna en Macédoine.

Nouvelle décadence de l'art, et perte de la liberté des Grecs.

§. 56. Lucius Mummius, à la tête de l'armée romaine, défit les Grecs aux portes de Corinthe, s'empara de cette ville, le siége de l'assemblée des états-généraux d'Achaïe, et la détruisit au son des trompettes (3), après en avoir fait enlever les vases, les statues, les tableaux et tout ce qu'il y avoit de précieux. La liberté des Grecs fut ensevelie sous les ruines de Corinthe ; la Grèce

Prise et sac de Corinthe.

sertation, inserrée dans le *Giornale de' Letterati, tom. III, anno* 1771, *art.* 5, *princ. pag.* 144, et par l'abbé Amaduzzi, *Monum. Matthœj, tom. III, cl.* 10, *tab.* 61, *n.* 7, *p.* 117. *C. F.*

(1) Pausan. *lib. ij, princ. pag.* 3.

(2) Dans la cent cinquante-deuxième olympiade, quatrième année, suivant Casaub. *Hist. Polyb. synops. chronol. pag.* 1073, ou dans l'année première de l'olympiade suivante, selon le père Corsini, *Fast. att. tom. IV, p.* 105, l'an de Rome 584. *C. F.*

(3) Flor. *l. ij, c.* 16.

fut réduite en province romaine, sous le nom de province d'Achaïe. Cette révolution arriva la cent cinquante-sixième olympiade, la même année que Carthage fut détruite (1). Le pillage de Corinthe procura aux Romains les premiers monumens de l'art, que Mummius fit servir à rendre son triomphe aussi mémorable que magnifique. Pline croit (2) que le fameux Bacchus d'Aristide est le premier tableau grec qui ait été porté à Rome. Les anciennes statues de bois restèrent ensevelies sous les ruines de cette ville jusqu'à ce qu'elles en furent retirées par Jules César, qui la fit rétablir. Parmi ces monumens il y avoit un Bacchus doré, à l'exception du visage qui étoit enduit de rouge (3), un Bellérophon, aussi de bois, avec les extrémités de marbre (4), et un Hercule pareillement de bois qui passoit pour un ouvrage de Dédale (5). Quant au reste, tout ce qui parut de quelque valeur aux yeux des Romains, fut enlevé (6) et transporté à Rome, même jusqu'aux vaisseaux d'airain placés dans l'intérieur du théâtre pour renforcer la voix des acteurs (7). Dès ce moment les Romains ne connurent plus de frein : toutes les villes grecques furent dépouillées de leurs monumens. Polybe, quoique grand panégyriste des Romains, ne peut s'empêcher de blâmer cet esprit de rapacité (8). Malgré la destruction de Corinthe, les Romains voulurent que les Grecs continuassent les jeux isthmiques (9), qui s'y célébroient tous les quatre ans, et les Sicyoniens eurent ordre d'en faire les préparatifs (10), mal-

(1) Plin. *liv. xxxiij, ch.* 3.

(2) Idem, *l. xxxv, c.* 8.

(3) Pausan. *l. ij, p.* 115, *l.* 24.

(4) Idem, *p.* 119, *l.* 32.

C'étoit une Minerve au frein, ainsi nommée parce qu'elle avoit mis un frein au cheval Pégase, donné à Bellerophon.

(5) Pausan. *p.* 121, *l.* 3.

(6) Ou ruiné. Florus, *lib. ij, c.* 16. Strabon. *lib. viij, p.* 584. *C. F.*

(7) Vitruv. *l. v, c.* 5. Voyez ci-devant pag. 329, note 2.

(8) Polyb. *l. xix, p.* 549.

(9) Voyez Corsini, *Diss. agon. Dissert. iv, n.* 2, 3, *p.* 85 *et seq. C. F.*

(10) Cependant Mummius consacra en Elide, après la prise de cette ville, vingt-un boucliers dorés, ainsi que le rapporte Pline, *liv. v, ch.* 10, *p.* 399 *au com.*, et une statue de bronze de Jupiter, *ch.* 24, *p.* 440 *au com. C. F.*

gré le deuil et la désolation publique, selon l'expression de Pausanias (1).

§. 57. Fabretti semble porté à croire (2) que deux statues qui sont dans la maison Carpegna, à Rome, et dont on a fait un Marc-Aurèle et un Septime-Sévère (3), en y mettant des têtes étrangères, furent du nombre de celles que Mummius apporta de la Grèce, parce que l'inscription de ces deux statues portoit: M. MVMMIVS COS; quoiqu'on sache que le destructeur de Corinthe s'appelloit Lucius. Mais les connoisseurs de l'art les trouvent d'un style bien inférieur. D'ailleurs, l'armure dont ces figures sont revêtues est manifestement du siècle des empereurs. Pour les anciennes bases, il est probable qu'elles sont perdues, puisqu'on y voit de nouveaux pieds avec de nouvelles bases, sans inscriptions. Prétendues statues de ce tems.

§. 58. La quantité de statues et de tableaux dont toutes les villes et tous les endroits de la Grèce étoient remplis, auroit pu faire dévorer aux Grecs le chagrin de cette perte; mais il faut qu'ayant perdu tout courage depuis ce tems, ils n'ayent plus voulu faire aucune dépense pour les ouvrages publics et pour l'encouragement des arts. En effet, depuis cette époque les Romains ne cessèrent de dépouiller la Grèce de ses plus beaux ouvrages de l'art. Marcus Scaurus, en qualité d'édile, fit enlever toutes les peintures des temples et des édifices publics de Sicyone, sous prétexte d'acquitter les dettes de cette ville envers Rome; et il les fit servir à la décoration du superbe théâtre qu'il avoit fait bâtir pour quelques jours (4). La ville d'Ambracie, résidence des rois d'Epire, se vit dépouillée de toutes ses statues (5), parmi lesquelles se trouvoient les neuf Muses, qu'on plaça au temple Pillage des ouvrages de l'art par les Romains.

(1) Pausan. *l. j*, *p.* 114, *l.* 17.

(2) *Inscr. l. iij*, *p.* 400, *n.* 293. *Conf.* Buonarruotti, *Oss. sopr. alc. Medagl. p.* 264.

(3) Ces statues sont passées en Angleterre. *C. F.*

(4) Plin. *l. xxxv*, *c.* 40, *Conf. l.* 36, *c.* 24.

(5) *Excerpt.* Polyb. *legat. p.* 828.

d'Hercule Musagète (*Hercules Musarum*) (1). On transporta même à Rome des murs entiers, à cause des peintures qui y étoient exécutées; comme le firent, à Sparte, Muréna et Varron, pendant leur édilité (2). Nous avons déja parlé de l'Atalante, et de l'Hélène de Lanuvium, et nous avons vu que la nature de l'enduit n'avoit pas permis, du tems de Caligula, d'enlever ces peintures, quelque envie qu'en eût cet empereur (3). D'après les faits que nous venons d'exposer, l'on peut aisément s'imaginer que les artistes, sur-tout les sculpteurs et les architectes, eurent peu d'occasions de se distinguer. Cependant il paroît que l'on continua toujours à ériger des statues aux vainqueurs dans les jeux olympiques à Elis. Le dernier vainqueur dont il soit fait mention, se nommoit Mnésibule, qui remporta la victoire dans la deux cent trente-cinquième olympiade, au commencement du règne de l'empereur Marc-Aurèle (4). Après la défaite de Persée, Métellus dépouilla la Macédoine de ses plus beaux monumens, et fit transporter à Rome une quantité incroyable de statues, parmi lesquelles se trouvèrent les statues équestres de bronze de la main de Lysippe, qu'Alexandre avoit fait ériger à ceux de ses gardes qui furent tués en défendant sa personne au passage du Granique. Le fameux portique, bâti par Métellus, fut orné de ces ouvrages (5). Quant aux autres statues équestres de bronze, le vainqueur les fit placer au Capitole (6).

(1) Plin. *l. xxxv*, *c.* 36, *n.* 4.

(2) Idem, *ibid. c.* 49.

(3) Idem, *ibid. c.* 6.

De nos jours on a fait la même opération à plusieurs peintures à fresque de l'église de S. Pierre, à Rome. Ces tableaux, après avoir été exécutés en mosaïque, ont été sciés et enlevés de la muraille, avec tout le pan sur lequel ils étoient peints, et transportés sans aucun dommage à l'église des chartreux, après avoir été scelés dans des cadres faits pour cet effet. C'est ainsi qu'on enleva anciennement, au rapport de Pline, les peintures étrusques qui étoient dans le temple de Cérès, à Rome, lors de sa reconstruction. Plin. *liv. xxxv*, *c.* 12, *sect.* 45. Voyez ci-dessus, liv. v, ch. 2, §. 6.

(4) Pausan. *l. x*, *p.* 886. Voyez ci-dessus pag. 322, note 2.

(5) Voyez liv. vj, ch. 3, §. 7.

(6) Voyez page 90, note 1.

§. 59. A l'égard des temples, des édifices et des statues, qu'on éleva et qu'on exécuta en Grèce, c'étoit pour la plus grande partie aux frais des rois de Syrie, d'Egypte et d'autres. A Délos on érigea une statue à Laodicé, fille du roi Séleucus et femme de Persée, en reconnoissance de ses libéralités pour les habitans et le temple d'Apollon de cette île. La base sur laquelle on lit l'inscription qui en fait mention, se trouve parmi les marbres d'Arundel (1). Antiochus IV, roi de Syrie, fit placer différentes statues autour de l'autel d'Apollon dans le même temple (2).

§. 60. Ce qui sembleroit prouver la disette d'habiles artistes à Athènes, cet ancien siège des arts, c'est qu'Antiochus Epiphanes, roi de Syrie, fit venir de Rome en cette ville un architecte nommé Cossutius, pour y achever le temple de Jupiter Olympien, qui étoit resté imparfait depuis le tems de Pisistrate (3). Mais ne se pourroit-il pas qu'Antiochus l'eût fait par une basse complaisance pour les Romains? Ce fut sans doute dans les mêmes vues qu'Ariobarzane II Philopator, roi de Cappadoce, se servit de deux architectes romains, Caïus Stallius et son frère Marcus, ainsi que d'un Grec nommé Ménalippe, lorsqu'il fit rebâtir à Athènes le fameux Odéum, élevé par Périclès, et presque entièrement détruit par Aristion, général de Mithridate, pendant le siège de cette ville par le dictateur Sylla (4).

Décadence de l'art transplanté dans les pays étrangers.

§. 61. L'art grec, transporté sur un sol étranger, ne pouvoit prendre racine dans des pays où il n'éprouvoit plus la douce influence de son climat naturel. Obligé de servir à la pompe des cours, il perdit infiniment de sa grandeur et de son génie, sous les Séleucides et les Ptolémées. L'art tomba entièrement dans la Grande-Grèce, où il avoit fleuri avec la philosophie de Pythagore et de Zénon d'Elée, au sein d'un si grand nombre de villes

(1) *N.* 29, *p.* 26, *edit. Maittaire.*
(2) Chishull. *Ant. asiat. Pseph. p.*52.
(3) Vitruv. *Præf. ad l. vij.*
(4) Belley, *Explication d'une inscrip. ant. sur le rétabl. de l'Odéum*, *p.* 188.

libres et opulentes. Enfin, il périt totalement par les armes et la barbarie des Romains.

Chûte de l'art grec sous les rois de Syrie.

§. 62. En Asie, et à la cour des rois de Syrie, il en fut de l'art comme d'une lumière qui s'éteint faute d'aliment : elle jette une flamme vive et disparoît. Antiochus IV, dit Epiphanès, second fils d'Antiochus le Grand, succéda à son frère aîné Séleucus IV, et mena une vie voluptueuse ; mais il aima les arts et rechercha la conversation des artistes, qui furent constamment occupés sous son règne, tant pour lui que pour les Grecs, qu'il gratifia de plusieurs ouvrages. A Antioche il fit couvrir d'un toit doré le temple de Jupiter, qui étoit resté découvert. Il décora aussi l'intérieur de ce temple, en faisant revêtir les murailles de plaques dorées (1), et en y plaçant la statue de Jupiter de la grandeur de celui d'Olympie de la main de Phidias (2). Il fit achever, comme nous l'avons déja dit plus haut, avec beaucoup de magnificence le temple de Jupiter Olympien d'Athènes, le seul temple qui, au dire des anciens, étoit digne de la majesté de ce dieu. Il orna aussi d'une quantité d'autels et de statues le temple d'Apollon à Délos (3). La ville de Tégée eut pareillement part à sa munificence : il lui fit bâtir un superbe théâtre de marbre (4). La mort de ce roi semble avoir porté le dernier coup à l'art grec en Syrie ; car la puissance de ses successeurs s'est trouvée fort resserrée par les Romains, dès que ces conquérans eurent de l'influence sur les affaires de l'Asie. Après la bataille de Magnésie, les rois de Syrie furent obligés de renoncer à tous les pays qu'ils possédoient en-deçà du mont Taurus, et on les força de céder tout ce qu'ils avoient possédé en Phrygie et dans l'Asie ionique. Par-là ils perdirent toute communication

(1) Livius, *lib. xiv*, *c.* 25.

(2) Ammian. *l. xxij*, *c.* 13.

Ammien rapporte qu'Antiochus IV fit faire la statue d'Apollon de la même grandeur de celle du Jupiter Olympien, et qu'il la fit placer dans un temple très-vaste, qu'il avoit fait ériger à Daphné, faubourg d'Antioche. *C. F.*

(3) Polybe, chez Athenée, *loc. cit. pag.* 174, *B. C. F.*

(4) Livius, *l. xlj*, *c.* 5.

avec la Grèce ; et le pays d'au-delà des monts n'étoit pas un pays propre à faire fleurir une école d'artistes grecs. D'ailleurs, ce royaume fut extrêmement affoibli de l'autre côté par la révolte d'Arsace, qui fonda dans la cent quarante-deuxième olympiade le royaume des Parthes (1). Les rois de Syrie adoptèrent insensiblement les mœurs et les usages des Perses et des Mèdes : au lieu de se ceindre la tête du diadême grec, comme leurs prédécesseurs, ils portèrent le bonnet persan de forme cylindrique, nommé *cydaris* par les Grecs. Ce bonnet se trouve même, comme un attribut de la dignité royale, sur quelques-unes de leurs médailles (2).

§. 63. Lucius Cornelius Scipion, après la victoire de Magnésie, remportée sur Antiochus le Grand, fit transporter à Rome une quantité de statues, et cela arriva la cent quarante-septième olympiade. Les médailles des successeurs d'Antiochus IV, dit Epiphanes, dernier protecteur des arts en Syrie, prouvent le mauvais goût du siècle et l'incapacité des artistes. Une médaille d'argent du roi Philippe, le vingt-troisième depuis Séleucus, nous offre une preuve évidente que l'art s'étoit retiré de la cour de ces princes. La tête de ce roi, et le Jupiter assis qui est au revers, semblent à peine avoir été faits par des Grecs. En général, les médailles des Séleucides sont d'un plus mauvais type que celles des moindres villes de la Grèce. Les médailles des rois parthes avec des inscriptions grecques, dont les lettres sont, pour la plupart, d'une forme élégante, annoncent déja la barbarie dans le dessin et dans la fabrique. Il est cependant probable qu'elles ont été faites par des monétaires grecs, attendu que les rois par-

(1) Polyb. *l. vj, p.* 597.
Justin (*liv. xlj, ch.* 5) place cet évènement à la cent trente-deuxième olympiade ; d'autres le mettent à la cent trente-troisième. On pourroit inférer de-là qu'il y a eu un autre Arsace, ou qu'il y a ici une erreur dans le texte de Polybe, comme le remarque Casaubon, *Hist. Polyb. synops. chronolog. p.* 1055. *C. F.*

(2) Voyez liv. ij, ch. 3, §. 16.

thes vouloient passer pour amis des Grecs, dont ils prenoient même le titre sur leurs médailles (1). Cela n'est pas étonnant, lorsqu'on pense que la langue grecque dégénéra tellement en Syrie, que le nom de la ville de Samosate, changée ensuite en celui de Comagène, sur les médailles frappées à son coin, est à peine reconnoissable (2).

Fin de l'art grec en Egypte: réfutation de Vaillant et autres.

§. 64. Les arts et les lettres fleurirent en Egypte sous les trois premiers Ptolémées : leur attention s'étendit aussi aux monumens de l'art égyptien qu'ils cherchèrent à perpétuer et à conserver. Nous apprenons que Ptolémée Evergètes, après la victoire qu'il remporta sur Antiochus Théos, roi de Syrie, emmena avec lui deux mille cinq cents statues, parmi lesquelles il s'en trouvoit plusieurs qui avoient été enlevées aux Egyptiens, lorsque Cambyse eut fait la conquête de ce royaume (3). Les cent architectes que Ptolémée Philopator, son fils et son successeur, envoya avec des présens d'une richesse incroyable à la ville de Rhodes, qui avoit beaucoup souffert d'un tremblement de terre (4), sont une preuve du grand nombre d'artistes qui vivoient à cette cour. Mais tous les successeurs de Ptolémée Evergètes furent des princes indignes du trône, et des monstres de cruauté. Livrés aux plus affreux excès, ils n'ont jamais connu aucun frein, pas même les liens du sang ; et ce Philopator fut nommé ainsi par dérision, parce qu'il fut accusé d'avoir empoisonné Evergètes, son père. L'humeur féroce de ces rois souleva les villes, et mit l'Egypte dans la dernière confusion. Thèbes fut presqu'entièrement détruite et dépouillée de sa magnificence, sous Ptolémée Lathur, tyran sanguinaire et digne fils de Phys-

(1) Spanheim. *De præst. Num. t. X, p.* 467.

(2) *Recueil des Médailles du cabinet de M. Pellerin, tom. II, p.* 181.

(3) *Monum. Adulit. ap.* Chishul. *Inscr. Sic. p.* 79, 80. S. Hyeronym. *Comment. in Dan. c.* 11, *vers.* 8, *pag.* 706. Voyez *tom. I, p.* 102, *note* 1.

(4) Polyb. *l. v, p.* 429, *E.*

con :

con : ce fut là le commencement de la destruction de tant de monumens de l'art égyptien. Pausanias attribue la ruine de Thèbes à Ptolémée Philométor (1).

§. 65. Les arts de la Grèce, quoique bien déchus de leur premier lustre dans ce royaume, ne laissèrent pas de se conserver jusqu'à Ptolémée Physcon, septième roi d'Egypte. Sous cet affreux tyran, et pendant la cruelle persécution qu'il exerça contre la ville d'Alexandrie, après sa fuite et son retour, les habitans se réfugièrent dans les pays étrangers, et les artistes ainsi que les savans passèrent dans la Grèce. De-là vient, au rapport d'Athénée, que cette ville se vantoit que les arts étoient sortis de son sein, et qu'ils avoient passé de nouveau chez les Grecs et les autres nations (2). Quelques-uns de ces artistes égyptiens, s'étant réfugiés à Messène, firent plusieurs statues pour le palestre ou le gymnase de cette ville, entre autres, un Mercure,

(1) Pausan. *l. j, p.* 21, *fin.*

(2) Athen. *Deipn. l. v, c.* 25, *p.* 84. Justin. *l. xxxviij, c.* 8.

Vaillant (*Hist. Ptolem. p.* 111), qui n'a pas bien saisi le passage d'Athénée, donne à ce prince méprisable la louange d'avoir singulièrement honoré les savans et les artistes, et d'avoir répandu un nouveau lustre sur les arts et sur les sciences. Athénée ne dit pas que le renouvellement des sciences se soit fait en Egypte, mais en Grèce. Les auteurs anglois de l'*Histoire universelle* (*tom. VI, liv. ij, ch.* 2, *sect.* 10, *p.* 474), qui ont suivi Vaillant, sont tombés dans une contradiction très-manifeste. Car comment accorder jamais l'assertion que les sciences et les arts ayent fleuri en Egypte sous ce prince, avec celle que le même prince ait réduit les artistes et les savans à se retirer de ses états? Ils citent à cette occasion S. Epiphane, *De pond. et mens. C. XII;* mais ce père ne fait autre chose que donner à Ptolémée le nom de φιλολόγος, sans y ajouter d'ailleurs un seul mot. Athénée ne dit pas non plus (*l. xiv, c.* 20, *p.* 654), comme Vaillant l'assure, que Physcon ait fait recueillir des livres dans toutes les parties du monde; il fait seulement mention de vingt-quatre livres de commentaires, dans lesquels ce roi nous apprend que de sa vie il n'a mangé de paons.

Athénée dit que Ptolémée, décrivant, dans le douzième volume de ses commentaires, son palais d'Alexandrie, et les différens animaux qu'il y entretenoit, raconte qu'il y avoit une grande quantité de faisans qu'il avoit fait venir de la Médie, et dont une partie étoit née dans ses états; de sorte qu'il avoit de quoi en manger tous les jours; mais qu'il n'en avoit jamais goûté. *C. F.*

un Hercule et un Thésée (1). Ptolémée Physcon rendit sur-tout la seconde année de son règne mémorable par les cruautés qu'il exerça en Egypte, époque qui revient à la cent cinquante-huitième olympiade. Cependant, du tems de César et même après, Alexandrie ne manquoit pas d'hommes capables d'enseigner avec succès la philosophie dans cette ville (2). Quant à la prétendue tête de Ptolémée Aulètes sur une pierre gravée du cabinet d'Orléans, j'en ai déja dit mon avis (3).

(1) Pausan. *l. iv*, *p.* 359, *l.* 6.
(2) Appian. *Bel. civ. l. ij*, *p.* 239, *l.* 31.
(3) Liv. iv, ch. 4, §. 10.





CHAPITRE V.

De l'art grec sous les Romains, jusqu'au siècle d'Auguste.

§. 1. LORSQUE l'art grec fut absolument déchu dans sa patrie et dans les pays étrangers où il étoit allé chercher de l'appui et de l'aliment, il fut enfin accueilli par les Romains. Ces fiers conquérans, après s'être un peu relâchés de leur sévérité, commencèrent eux-mêmes à cultiver les arts, ainsi que les lettres grecques. Le peuple romain, sensible à la beauté des productions de la Grèce, prenoit plaisir à les contempler, et cela dans le tems même que Rome ne possédoit pas encore des chefs-d'œuvre de l'art de la Grèce. Cicéron nous apprend que, lorsque l'édile Claudius Pulcher voulut décorer le forum pour les fêtes qu'il donna pendant quatre jours au peuple, et l'orner de statues, il emprunta une copie de Praxitèle; et les spectacles finis, il renvoya la statue à son possesseur (1). Introduction

(1) Cic. *Verr.* 4, c. 3.

Rétablissement de l'art en Grèce et à Syracuse sous les Romains.

§. 2. L'art commença donc à se rétablir et à refleurir dans la Grèce. Les Romains eux-mêmes en devinrent les protecteurs dans son pays natal, en faisant exécuter à Athènes des statues pour leurs maisons de campagne. Nous savons que Cicéron chargea Atticus de lui envoyer différens ouvrages de sculpture, parmi lesquels il y avoit des Hermès de marbre Penthélisien, avec des têtes de bronze (1). Le luxe introduit à Rome fut une ressource pour l'entretien des artistes qui furent encouragés jusque dans les provinces même. Les loix permettoient aux proconsuls et aux préteurs de recevoir les honneurs divins dans leurs gouvernemens, et même d'y avoir des temples (2), pour la construction desquels les Grecs, maintenus en apparence dans leur liberté, étoient obligés de fournir les fonds. Pompée avoit des temples dans toutes les provinces. A Césarée, le roi Hérode bâtit à Auguste un temple, dans lequel il fit placer la statue de cet empereur, qui ressembloit pour la grandeur et pour la forme au Jupiter Olympien, avec la figure de la déesse *Roma* travaillée dans le goût de la Junon d'Argos (3). Les Romains, ayant commencé à aimer la Grèce, mirent leur gloire à y faire élever des édifices à leurs fraix, comme fit Appius, père du fameux Clodius, qui orna la ville d'Eleusis d'un portique (4). Cicéron, dans une lettre à Atticus, fait entendre qu'il songeoit sérieusement à décorer d'un nouveau portail l'académie d'Athènes (5).

(1) *Ad Attic. l. j*, *ep.* 4, 6, 8, 9.

(2) Montgault, *Dissert. sur les hon. rendus aux Gouver. etc. Mem. de l'Acad. des Inscr. tom. I*, *p.* 353.

(3) Joseph. *De bell. jud. l. j*, *c.* 21, §. 7, *p.* 107.

(4) Cependant Appius, un autre de ses fils, sous prétexte d'orner les jeux publics qui devoient se célébrer à l'occasion de son édilité, enleva des temples et des places publiques de la Grèce et des îles circonvoisines toutes les statues, tous les tableaux et tous les autres ornemens, qu'il plaça ensuite dans sa maison. C'est ainsi que Cicéron (*Pro domo sua*, *c.* 43) le rapporte; en exagérant néanmoins un peu, puisqu'il est certain qu'il resta encore, pendant plusieurs siècles suivans, d'anciens monumens dans ces contrées. Voyez liv. vj, ch. 6, §. 55. *C. F.*

(5) Cic. *ad Attic. l. vj*, *epist.* 1, *ad. fin. ib. ep.* 6.

§. 3. Il paroît que l'art eut le même sort et le même succès à Syracuse, depuis que les Romains en eurent fait la conquête. Il faut qu'il ait fleuri dans cette ville une quantité d'excellens artistes; puisque Verrès, qui cherchoit par-tout les plus beaux ouvrages de l'art, choisit Syracuse pour faire exécuter des vases (1).

(1) Nous apprenons par plusieurs passages de Cicéron, dans ses discours contre Verrès, combien de beaux ouvrages de l'art ce Romain avoit enlevés et placés dans sa pinacothèque ou galerie de tableaux. M. l'abbé Fraguier a fait sur cette matière une dissertation intitulée: *Galerie de Verrès*, insérée dans les *Mémoires de l'Academie des Inscript. et Belles-Lettres, tom. VI.* L'or, l'argent, l'ivoire, les diamans, les perles et les meubles précieux dont son palais étoit orné, le rendoient un de plus riches et des plus somptueux de ceux qu'on remarquoit dans ce tems à Rome, où le luxe étoit porté alors à l'excès. Cependant la partie la plus surprenante de ce palais étoit la galerie, qui pouvoit être appellée, avec raison, un trésor incomparable pour les statues et pour les tableaux des meilleurs maîtres, ainsi que pour les autres ouvrages de prix qu'on y admiroit. Parmi les curiosités que Verrès y conservoit, au dire de Cicéron (*In Verrem act. ij*, *lib.* 4), il y avoit une belle Diane de bronze qu'il avoit enlevée aux habitans de Ségeste; cette statue avoit déja été prise par les Carthaginois, et fut depuis rendue aux Ségestins par Scipion l'Africain. On y voyoit aussi deux statues de Cérès d'un travail très-achevé, apportées l'une de Catane, l'autre d'Enna, où on les avoit conservées avec la plus grande vénération; un Mercure, *signum magnæ pecuniæ*, qui avoit autrefois appartenu à la ville de Tyndare; un Apollon et un Hercule du fameux Myron, possédés d'abord par les Agrigentins; un autre Hercule du même artiste, que Verrès avoit eu à Messine, d'où il prit aussi un Cupidon, ouvrage très-précieux de Praxitèle; Plin. *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 5. Ce fut cependant à Syracuse où Verrès fit la récolte ou plutot la spoliation la plus abondante de choses précieuses. Cette ville perdit pendant l'administration de Verrès plus de statues qu'elle ne vit périr d'hommes dans la fatale défaite que Marcellus lui fit subir par sa victoire. C'est ainsi que s'exprime Cicéron; mais il y a dans cette phrase un peu d'exagération oratoire. Quoiqu'il en soit, il est certain, que parmi les plus belles statues de Syracuse, que Verrès possédoit, on voyoit celle de Jupiter que les Grecs nommoient οὔριος, ou le *dispensateur du vent favorable;* statue qu'il avoit enlevée aux Syracusains; de même que deux autres statues, l'une d'Artistée et de l'autre Paean; dont la première étoit adorée par eux dans le temple de Bacchus, et la seconde dans celui d'Esculape. Il avoit aussi enlevé de leur Prytanée une belle statue de Sapho en bronze, ouvrage du célèbre statuaire Silanionus. Il avoit de plus non-seulement fait transporter du temple de Minerve dans sa galerie vingt-sept portraits d'autant de rois ou tyrans de Syracuse; mais il vou-

Ce préteur, si décrié par ses horribles vexations, y avoit établi, dans l'ancien palais des rois, une fabrique où tous les ouvriers furent occupés pendant huit mois à dessiner, à fondre et à ciseler des vases : nous devons remarquer qu'on n'y travailloit qu'en or.

Tableau de la Grece après la guerre de Mithridate.

§. 4. La paix dont les arts avoient joui pendant quelques années en Grèce, fut troublée par la guerre de Mithridate, dans laquelle les Athéniens embrassèrent le parti du roi de Pont contre les Romains. Athènes, humiliée par des revers, présentoit à peine l'ombre de sa première splendeur. De toutes les grandes iles de la mer Egée dont elle avoit été en possession, elle n'avoit conservé que la seule petite ile de Délos; et encore venoit-elle de la perdre, lorsqu'Archélaüs, lieutenant de Mithridate, la reprit et la lui rendit (1). Déchirée par des factions, cette ville offroit souvent des scènes sanglantes. Aristion, philosophe épicurien, gagné par Mithridate, s'en rendit maître; soutenu par

loit même enlever les portes du temple, qui étoient les plus belles qu'on eut jamais vues, comme l'observe aussi Winkelmann, liv. vj, ch. 4, §. 36. Outre la Sicile, il y eut plusieurs autres villes et provinces qui contribuèrent à enrichir et à embellir la galerie de Verrès, telles que Scio, Samos, Perge et toute la Grèce. L'ile de Tenedos lui fournit la statue de Tenès, son dieu tutélaire. Il tira d'Athènes deux Canephores de bronze de la main du fameux Polyclète; d'Aspende, un joueur de lyre, qui étoit de toutes les statues celle que Verrès aimoit le mieux, et qu'il montroit de préférence à ses amis. Ce qui répandoit une grande variété et ornoit prodigieusement cette galerie, c'étoient les cuirasses, les cimiers, les coupes, les urnes et les vases précieux, tant par la matière dont ils étoient faits, que par la finesse du travail. On y distinguoit sur-tout le vase (*hydria*) de Boëthus, Carthaginois (dont Winkelmann parle tom. I, liv. ij, ch. 3, §. 7, et qu'on disoit être l'auteur de deux statues, dans deux inscriptions rapportées par Muratori, *Nov. thes. inscrip. tom. II, p.* 966, *n.* 7, 8, où l'on confond, mal-à-propos, Boëthus avec Sejoboëthus, comme l'ont observé Maffei, *Art. crit. lapid. lib. iij, c.* 1, *can.* 5, *col.* 110, et Bimard la Bastie dans ses observations sur cet ouvrage de Muratori, insérées dans l'appendix de *Art. crit. lapid.* de Maffei, *col.* 500. *C. F.*), et ce candelabre, *e gemmis opere mirabili perfectum*, que Verrès emprunta, mais qu'il ne rendit jamais, que deux grands princes de l'Orient, avoient destiné pour le temple de Jupiter Capitolin. *E. M.*

(1) Appian. *Mithridat. p.* 153, *l. ult.*

des forces étrangères, il se maintint dans son usurpation, et fit massacrer tous les citoyens attachés aux Romains (1). Athènes, ayant été assiégée par Sylla au commencement de la guerre, fut réduite aux plus affreuses extrémités. La famine y devint si grande, qu'on commença à manger les peaux des animaux; après la reddition de la place l'on trouva même quelques restes de chair humaine dont on avoit dévoré une partie (2). Sylla fit entièrement détruire le Pyrée, l'arsenal et tous les autres édifices servant à la marine. Athènes n'étoit alors plus, suivant l'expression des anciens historiens, que le squélette d'Athènes, autrefois si riche et si puissante. L'inflexible dictateur traita les Athéniens avec la dernière rigueur; il enleva jusques aux colonnes du temple de Jupiter Olympien (3), et les fit transporter à Rome, avec la bibliothèque d'Apellicon (4). Il faut sans doute qu'il ait emporté aussi un grand nombre de statues; car on sait qu'il envoya à Rome une statue de Minerve fort ancienne, et faite en ivoire, qu'il enleva du temple de cette déesse, situé près d'un village nommé Alalcomène, en Béotie (5). Le malheur d'Athènes répandit une terreur générale dans toutes les villes de la Grèce, et c'étoit-là ce que demandoit aussi Sylla. Il arriva alors ce qui n'étoit pas encore arrivé : aucun des jeux solemnels, à l'exception de la course des chevaux, ne fut célébré en Elide (6); Sylla les transféra tous à Rome. Cette époque tombe à la cent soixante-quinzième olympiade. Léandre Alberti parle de la moitié supérieure d'une statue de Sylla, qu'il prétend avoir été trouvée à Casoli, dans le diocèse de Volterra, en Toscane (7). Au reste, nous savons que les Romains ne se faisoient pas scrupule de mettre leurs noms sur les statues des hommes illustres de la Grèce,

(1) Appian. *Mithridat. p.* 126, *l.* 1. Pausanias, *lib. j, c.* 20, *p.* 47 *et* 48. Constantin Porphyrogenète, *Excerpta* Dionis. Cocc. *p.* 648. *C. F.*

(2) Appian. *ibid.* 127, *l.* 27, 39.

(3) Plin. *l. xxxvj, c.* 5.

(4) Strab. *l. xiij, p.* 907, *l.* 10.

(5) Pausan. *l. ix, p.* 777.

(6) Appian. *Bell. civ. lib. j, p.* 198.

(7) *Descr. d'Ital. p.* 51, *a.*

afin de faire croire à la postérité que ces monumens avoient été érigés à leur honneur (1). Il paroît aussi que, profitant de l'état de pauvreté auquel les Athéniens étoient réduits, ils achetèrent des ouvrages de l'art des particuliers; et il y a apparence que c'étoit de cette source que Cicéron a tiré ceux qu'il fit venir d'Athènes pour en décorer ses maisons de campagne. L'orateur romain envoya même à Atticus les dessins de ses pensées, pour les ornemens qu'il cherchoit. C'est ainsi, à ce que je crois, qu'il faut entendre le mot *Typus* (2), qui n'a pas été bien saisi par les critiques. On pourroit l'interpréter encore par le mot de grandeur, ou de mesure des morceaux qu'il vouloit faire exécuter. Cicéron demande pareillement à son ami de lui communiquer la description des tableaux qu'il avoit dans sa maison de campagne d'Amalthée, en Epire, afin de les faire copier pour sa maison de campagne d'Arpinum; et il promet à Atticus de lui envoyer en retour le catalogue des tableaux qui ornoient ses maisons (3).

§. 5. Les autres contrées de la Grèce offroient de toutes parts les tristes débris de leurs dévastations. Thèbes, cette ville célèbre, s'étant relevée de sa destruction par Alexandre, étoit ruinée et déserte, à l'exception de quelques temples bâtis dans son ancienne citadelle (4). Sparte, qui avoit encore ses rois dans la guerre civile de César et de Pompée (5), étoit dépeuplée, ainsi que le pays d'alentour (6). De Mycène il n'existoit plus que le nom (7). Les trois plus fameux et plus riches temples de la Grèce : ceux d'Apollon à Delphes, d'Esculape à Epidaure, et

(1) Cicer. *ad Attic. l. vj, ep.* 1, *ad fin.* Voyez liv. vj, ch. 5, §. 9.

(2) Cicer. *l. vj, c.* 10.

(3) Ibid. *ep.* 16.

Il promet de lui envoyer quelques-uns de ses ouvrages à lire.

(4) Pausan. *l. ix, p.* 727, *l.* 9. Dio. Chrys. *Or.* 7, *p.* 123. *C.* Thèbes avoit été détruite, ainsi que Chalcis et Corinthe, par L. Mummius, *Epitome Livii, lib. xliij. C. F.*

(5) Appian. *Bell. civ. lib. ij, p.* 252, *l.* 39.

(6) Strab. *l. viij, p.* 557, *l.* 19.

(7) Ibid. *p.* 579, *l.* 5.

de

de Jupiter à Elis, furent pillés par Sylla (1). Plutarque nous apprend que, de son tems, toute la Grèce n'auroit pas pu mettre sur pied trois mille hommes armés, nombre que la seule ville de Mégare envoya contre les Perses à la bataille de Platée.

§. 6. Dans le même tems la Grande-Grèce se trouva réduite à des extrémités tout aussi fâcheuses. Le soulèvement général des peuples de cette partie de l'Italie contre les Pythagoriciens, fut la principale cause des dévastations qui s'ensuivirent. Dans toutes les villes leurs écoles furent réduites en cendres, et les hommes les plus distingués qui suivoient la doctrine de Pythagore, furent massacrés ou exilés (2). De tant de villes célèbres de la Grande-Grèce, qui florissoient au commencement de la monarchie romaine, il n'y avoit que Tarente, Brindes ou Brundusium et Rhégium, qui fussent encore dans quelque considération (3). La première de ces villes avoit un temple de Vesta, qui renfermoit une célèbre statue d'Europe assise sur le taureau, et une statue de jeune Satyre. Rhégium possédoit une Vénus de marbre du premier mérite (4). Crotone, qui avoit douze milles de circuit, et qui renfermoit dans ses murs un million d'habitans, se voyoit réduite, à la seconde guerre Punique, à vingt mille (5). Peu de tems avant la dernière guerre de Macédoine, le censeur Quintus Fulvius Flaccus fit enlever le toit du fameux temple de Junon Lacinia, près de cette ville, et transporter à Rome les tuiles, qui étoient de marbre, pour en couvrir le temple de la Fortune équestre (6). Mais la chose ayant été sue à Rome, il fut obligé de les faire remettre où il les avoit prises.

Taubleau de la Grande-Grèce.

§. 7. Il en étoit de même de la Sicile. Depuis le promontoire de Lilybée, jusqu'à celui de Pachyn, c'est-à-dire, d'un bout de cette île à l'autre, du côté de l'orient, l'on ne voyoit que les

Tableau de la Sicile.

(1) *Excerpt.* Diodor. *p.* 406.
(2) Polyb. *l. ij*, *p.* 126. *B.*
(3) Strab. *l. vj*, *p.* 430, *l.* 8.
(4) Cic. *Verr. act.* 2, *lib.* iv, *c.* 60.
(5) Liv. *l. xxiij*, *c.* 21, *n.* 30.
(6) Liv. *l. xlij*, *c.* 4, *n.* 3. Voyez ci-dessus liv. v, ch. 2, §. 17.

ruines des villes jadis florissantes (1). A cette époque, Syracuse étoit regardée comme la plus belle ville fondée par les Grecs. Marcellus ne put s'empêcher de verser des larmes de joie, en la contemplant d'un lieu elevé le jour qu'il s'en rendit maître (2). Les villes grecques, situées en Italie, commençoient même à ne plus faire usage de leur langue. Tite-Live rapporte (3) que peu de tems avant la guerre contre le roi Persée, c'est-à-dire, l'an 572 de la fondation de Rome, le sénat accorda la permission à la ville de Cumes de se servir de la langue romaine dans toutes les affaires publiques, et notamment dans la vente des marchandises : faveur qui paroîtroit plutôt un ordre qu'une permission.

L'art grec accueilli à Rome au tems de la république.

§. 8. Dans ces tristes circonstances de la Grèce, l'art, quittant de nouveau son pays natal, alla chercher de la protection à Rome, où dès-lors on instruisoit la jeunesse et dans les lettres et dans les arts de la Grèce. Nous savons que l'illustre Paul-Emile (4) chargea un sculpteur et un peintre du soin de faire connoître l'art à ses fils, parmi lesquels se trouvoit le jeune Scipion.

Prétendus portraits de Scipion.

§. 9. Si je suivois l'opinion reçue, je citerois comme des ouvrages de ce tems les têtes de Scipion, et un bouclier d'argent, conservé dans le cabinet national de France, sur lequel on a prétendu trouver la continence de ce héros (5). A l'égard de ces

(1) Strab. *l. vj*, *p.* 417, *l.* 23.

(2) Liv. *l. xxv*, *c.* 19, *n.* 24.

(3) Idem, *l. xl*, *c.* 24, *n.* 42.

(4) Voyez ci-dessus liv. v, ch. 2, §. 18.

(5) Ceci a trait à la femme d'Allucius, souverain des Celtibères, en Espagne, dont parle Tite Live, *lib. xxvj*, *c.* 37, *n.* 50, ou d'Indibile, comme l'appelle Valère-Maxime, *l. iv*, *c.* 3, *n.* 1. Les éditeurs de Milan font dire à Winkelmann, *que cela regardoit Sophonisbe, femme de Massinissa*, vraisemblablement pour avoir occasion de placer la note suivante : « Une pierre gravée avec » la tête de Massinissa, a été publiée par » Antoine Agostini, *Gemm. ant. figur.* » *num.* 66, où il fait mention d'une cor» naline extrêmement rare de la dacty» liothèque Barberin » (de travail moderne, comme cela paroît même par le souffre), « sur laquelle le même roi est » gravé avec trois de ses fils. Nous en » avons publié une autre à la page 172, » plus précieuse, parce que l'on y voit la » tête de Massinissa, ou du moins le pro» fil de celle de Sophonisbe, qui peut servir

têtes, j'ai publié celle d'une pierre gravée (1), qui se trouve dans le cabinet du prince Piombo, à Rome. Celle de basalte verdâtre du palais Rospigliosi, est la plus belle et la plus célèbre; et comme elle a été trouvée à Liternum, près de Cumes, dans les fouilles de la maison de campagne de Scipion l'Africain l'ancien, c'est elle qui a donné le nom à toutes les autres; dont une troisième se voit au cabinet du Capitole (2); une quatrième est au palais Barberin; une cinquième à la villa Albani (3); une sixième dans le cabinet du prince Charles de Brunswick; et une septième de bronze au cabinet d'Herculanum (4). Cette dernière a, comme

» à donner quelqu'idée de la beauté si » fameuse de cette reine. On trouve sur » celle-ci les mêmes lettres puniques qui » se voyent sur celle d'Agostini, ainsi » que les mêmes traits, et le même cas- » que; avec cette différence que dans » la notre, au lieu d'un bige, on y voit » gravé un dauphin, qui indique vrai- » semblablement la puissance maritime » de Massinissa, ou du moins son do- » maine sur le rivage de la mer d'Afri- » que; dans le même sens qu'on trouve » le cheval marin sur la pierre d'Agos- » tini. C'est pour la même raison qu'il » y a des dauphins sur les monnoies de » Syracuse. Cette pierre précieuse, qui » est un onyx à deux couleurs, d'un » travail très-fini, est dans la possession » de l'abbé Bianconi, secrétaire perpé- » tuel de l'académie royale des Beaux- » Arts, érigée à Milan par la munifi- » cence de notre souverain. L'ovale joint » au dessin de cette pierre en fait voir » la véritable grandeur».

Ni l'une ni l'autre de ces pierres ne représentent Massinissa, dont nous avons un portrait bien reconnu dans la peinture, que nous décrirons ci-après, où il a peu de barbe et peu de cheveux, comme cela est ordinaire aux Maures, et il y a une couleur olivâtre. Quelle différence n'y a-t-il donc pas entre ce portrait avec la tête en question? Celle d'Agostini est peut-être un Mars étrusque. Quel que soit le sujet de celle de M. Bianconi, je crois devoir en donner la figure. Voyez le fleuron à la fin du liv. vj, ch. 1, p. 216 de ce volume. *C. F.*

(1) *Explicat. de Monumens de l'antiquité*, *num.* 176.

(2) Cette pierre-ci porte l'inscription qu'on croit antique, et qui a servi à faire connoître les autres. Si elle étoit de Scipion l'Africain le jeune, on auroit dû y joindre le pronom d'*Emilien*, ou quelqu'autre mot, qui le distinguât du premier. *C. F.*

(3) Ce portrait ne ressemble pas aux autres, et la cicatrice y est au haut du front. Nous donnons à la fin du liv. v, ch. 2, pag. 188 de ce volume, cette tête, qui est de la plus grande beauté, et qui se trouve dans le cabinet Clémentin. *C. F.*

(4) J'ai corrigé et augmenté ce paragraphe au moyen de ce que dit Winkelmann dans son *Explication de Monu-*

les têtes de marbre, une incision cruciale sur le crâne, qui n'est indiqué ni dans la gravure ni dans la description (1). Il y a encore un fort beau camée qui ressemble à la pierre du cabinet Piombo. C'est mylord Forbich, qui le possède. J'ai remarqué de plus, que le Fèvre dans son ouvrage intitulé : *Portraits des hommes illustres de Fulvius Ursinus* (2), se déclare pour Scipion l'ancien, parce que ces têtes sont entièrement rasées, et que ce capitaine, au rapport de Pline (3), se rasoit tous les jours : *Primus omnium radi quotidie instituit Africanus sequens;* mais on voit qu'il est question ici de Scipion le jeune, à qui, en effet, appartenoit la maison de campagne de Liternum. Pour accorder cette opinion avec l'endroit où la première de ces têtes fut trouvée, notre savant retranche le mot *sequens*, par lequel Pline caractérise ce même Scipion à une autre occasion (4). *Libras XXXII. argenti Africanus sequens hæredi reliquit.* Le même le Fèvre auroit pu savoir qu'au rapport de Tite-Live (5), Scipion l'ancien portoit des cheveux longs. Par conséquent, toutes les prétendues têtes de Scipion représentent plutôt Scipion le jeune que l'ancien. Cependant l'indication de la blessure de la tête pourroit faire naître quelque doute sur cette opinion ; car nous ignorons que Scipion le jeune ait été blessé de cette manière, tandis que nous savons que Scipion l'ancien reçut une blessure que l'on croyoit mortelle, lorsqu'à l'âge de dix-huit ans il sauva la vie à son père, Cornelius Scipion, qui fut défait par Annibal, sur les rives du Pô (6). Au reste, il n'est pas éton-

mens de l'antiquité, au numéro cité, *part. III*, *ch.* 2. Il y ajoute que cette tête a peu ou point de ressemblance avec celle de la pierre du cabinet national de France, qui est connue sous le nom de Scipion, et que Mariette a publiée, *Pier. grav. t. II*, *Pl.* 40, laquelle, si le nom n'y a pas été gravé après coup, pourroit bien représenter la tête du premier Scipion. Voyez note 1 de la page suiv. *C.F.*

(1) *Bronz. d'Ercol. t. I*, *tav.* 39 *et* 40.

(2) *Comm. in imag. Fulvius Ursinus*, *num.* 49, *p.* 29.

(3) *Lib. vij*, *c.* 59, *sect.* 59.

(4) *Lib. xxxiij*, *c.* 11, *sect.* 50.

(5) *Lib. xxviij*, *c.* 17, *num.* 35.

(6) Polyb. *l. x*, *p.* 577.

La difficulté auroit été bientôt levée,

nant que nous soyons incertains lequel des deux Scipions ces têtes représentent (1), puisqu'il paroît que, dès le tems de Ci-

si Winkelman eut observé que Polybe dit que c'est le père de Scipion l'Africain qui fut blessé dans ce combat, mais non pas l'Africain lui-même, qui alors n'avoit qu'environ dix-sept ans, et qu'il le tira du péril éminent de tomber entre les mains des ennemis. *Postquam in acie patrem suum vidisset cum duobus, aut tribus equitibus ab hoste circumventum, ac gravi etiam vulnere affectum;* ainsi que le dit aussi Tite-Live, *liv. xxj*, *ch.* 18, *n.* 46, Dion Cassius, chez Constantin Porphyrogenète, *Excerpta p.* 600, *à la fin*, et Valer. Maxim. *lib. v*, *c.* 4; *num.* 2. *C. F.*

(1) Aujourd'hui nous pouvons dire, avec assurance, que ces portraits représentent Scipion l'aîné; parce qu'il a la même physionomie, sans barbe et sans cheveux, dans une peinture non publiée du cabinet d'Herculanum, que nous avons déja citée plusieurs fois; dans laquelle il est représeuté avec Massinissa et Sophonisbe, après que cette dernière eut pris le poison, selon Diodore, chez Constantin Porphyrogenète, *Excerpta pag.* 288; Liv. *lib. xxx*, *c.* 11, *num.* 15. Et l'on ne doit pas opposer à cela les cheveux longs avec lesquels il est représenté; puisque Tite-Live dit qu'il les portoit de cette sorte lorsqu'il s'aboucha pour la première fois avec Massinissa, en Espagne. Il étoit alors à la fleur de son âge, ainsi que le rapporte le même Tite-Live, et il avoit environ vingt-neuf ans; puisqu'il en avoit environ dix-sept, comme il a été dit ci-dessus, quand, dans l'année de Rome 534, il sauva son père sur les bords du Pô, et qu'il s'aboucha avec Massinissa l'an 546 de Rome. Il est assez probable qu'il passa ensuite en Afrique, où s'étant arrêté quelque tems, il fut forcé, à cause de la chaleur du climat, de se raser la tête et le menton; cela arriva l'an de Rome 549, ou peu avant, année dans laquelle Sophonisbe prit le poison. Quant à Pline, dont Winkelmann s'étaye, pour attribuer la tête en question à Scipion l'Africain le jeune, il n'en résulte rien, si ce n'est qu'il fut le premier qui se fit la barbe tous les jours; et cela ne détruit pas que d'autres ne se soyent rasés avant lui, et en particulier Scipion l'aîné. Cependant Winkelmann lui-même dit ci-dessus liv. v, ch. 2, §. 8, que Marcus Livius, devant quitter les marques de deuil et de tristesse, se fit couper les cheveux et raser le menton, lorsque le sénat le rappella à Rome; ce qui arriva l'année 544 de Rome, et précisément dans le même tems où vivoit Scipion. Les savans académiciens d'Herculanum, dans l'explication des planches citées, pag. 140, ont poussé l'argument plus loin: ils ont prétendu conclure, de ce que dit Pline, que, du tems de Scipion l'Africain l'aîné, on n'avoit pas encore la coutume de se raser la barbe; mais on peut voir combien cette assertion est fausse, par un passage du même Pline, déja cité liv. v, ch. 2, §. 8, et par Aulugelle, *lib. iij*, *c.* 4, à qui ils font dire la même chose, sans prendre garde que ce que raconte cet auteur, n'a aucun rapport au sujet. Aulugelle ne dit autre chose, sinon que Scipion l'Africain le jeune commença à

céron, on ne connoissoit plus les véritables portraits de ces hommes illustres. L'orateur romain nous apprend, dans une

se raser la barbe avant quarante ans, qui étoit l'âge où les gens bien nés avoient coutume de commencer à se la faire; et quand on lit le texte de cet auteur avec attention, on s'apperçoit que ce Scipion ne se rasoit pas la tête; puisqu'il marque seulement qu'il se rasoit la barbe. Quant à Pline, il ne dit pas que Scipion se rasoit tous les jours la barbe et la tête, mais seulement qu'il se faisoit la barbe; ce qui est plus probable, parce que cela ne prenoit pas tant de tems; et comme il ne se faisoit la barbe que par un goût effeminé, cette même raison devoit le déterminer à ne pas se raser la tête.

L'argument que le Fèvre tire de la tête de basalte, trouvée à Liternum, et dont on vient de parler, ne paroît pas autant à mépriser que ces académiciens et Winkelmann le prétendent, d'après Gronovius. Il est certain que Scipion avoit dans cet endroit sa maison de campagne, dans laquelle il passoit beaucoup de tems, et où il est même apparent qu'il mourut et fut enseveli, comme on le voit par Tite-Live, *lib. xxxviij, c.* 55, *num.* 56; Strab. *lib. v, p.* 372; Sénèque, *Epist. lxxxvj*, et par d'autres. Il est certain du moins qu'il y avoit là des statues de ce grand homme et d'autres monumens, comme Tite-Live le fait également observer; et il est très-probable que les habitans de Liternum, qui avoient vécu si long-tems avec lui, devoient être bien-aise d'avoir ses portraits plutôt que ceux de l'autre Scipion, duquel il n'est pas dit qu'il ait jamais habité dans ce pays ou dans cette maison de campagne.

D'ailleurs, nous n'avons aucune raison de croire, que dans ce même endroit il y ait eu d'autres tombeaux des Scipions, comme le soutiennent les académiciens d'Herculanum, et moins encore le tombeau de Scipion le jeune. On doit plutôt penser tout le contraire, 1°. parce qu'aucun auteur ne le rapporte : ils disent seulement que Scipion l'Africain y fut enseveli; et ils ne le disent pas du second; tandis, que si le fait eut été vrai, ils auroient dû le rapporter; du moins Strabon, qui se seroit empressé à relever davantage le mérite de Liternum, en faisant remarquer que c'étoit le lieu de la sépulture de ces deux grands capitaines, au lieu de ne parler que d'un seul. Secondement, un grand nombre d'inscriptions trouvées proche du tombeau des Scipions, parmi lesquelles on voit aussi celle du père même de Scipion l'Africain le jeune, donnent à penser que le lieu de leur sépulture commune étoit dans cet endroit. Ces inscriptions se trouvent dans l'*Anthologie Romaine*, *tom. VI*, *n.* 49, *année* 1780, *p.* 387; *tom. VII*, *n.* 48, *année* 1781, *p.* 377 *et suiv.*; *tom. VIII*, *n.* 51, *année* 1782, *p.* 244; *n.* 52, *p.* 249; *tom. IX*, *n.* 17, *année* 1783, *p.* 187 *et suiv.*; *num.* 28, *p.* 227. Dans le *tom. VIII*, *p.* 249, on trouve une description du tombeau de Scipion Barbatus, dont nous avons parlé tom. I, pag. 38, note 1. Ce tombeau, comme le dit l'abbé Visconti, est du péperin le plus compact et a douze palmes de long, sur six de haut et cinq de large. Le peu de valeur de la matière dont ce tableau est fait, paroît bien compensé

lettre à Atticus, que, parmi les statues équestres que Métellus avoit apportées de Macédoine, et qui étoient exposées au Capitole, on en avoit choisi une pour y mettre le nom de Scipion (1).

§. 10. Quant au prétendu bouclier de Scipion, je ne crois pas qu'il représente la continence de Scipion l'ancien. Je pense plutôt que l'artiste y a figuré Briséis rendue à Achille et la réconcilia- Prétendu bouclier de Scipion.

par l'importance de l'inscription, qui jette du jour et sur l'histoire romaine et sur l'ancienne géographie. Cette matière se trouve d'ailleurs ennoblie par la beauté du travail, qui offre des ornemens du meilleur goût. Ce monument, qui ressemble peu à un tombeau, a plutôt l'air d'un soubassement d'architecture magnifique, entouré de corniches dentelées et d'une belle frise avec des triglyphes, entre les espaces desquels il y a de grandes roses d'un travail délicat. Il paroît que les arts et le goût des Grecs commençoient déja à écarter la rusticité romaine, et l'on auroit lieu de croire que l'ouvrage est d'un âge moins reculé, si l'inscription ne faisoit connoître qu'il appartient au cinquième siècle de Rome, et que c'est le plus antique de tous les monumens écrits de l'ancienne Rome, puisqu'il date de plus haut que celui de Lucius Scipion, son fils, dont l'inscription est également taillée sur le péperin, comme il a été dit liv. v, ch. 2, §. 7, et trouvée dans le même tombeau à la fin du dernier siècle; tout comme il est plus antique que l'inscription de Duillius; soit que celle-ci soit l'original, ou que ce ne soit qu'une copie, selon ce que dit Winkelmann à l'endroit cité; puisque Duillius fut consul quarante ans après Scipion Barbatus. A ce tombeau en étoit joint un autre, qui contenoit les cendres d'une dame romaine, dont le nom qui s'y trouvoit écrit nous apprend que c'étoit Aulla Cornelia, fille de Cnéus Cornelius Scipion Hispalus, ou plutôt la femme d'un certain Hispalus. On a trouvé aussi dans ce tombeau la tête d'un jeune sujet couronné de laurier, dont j'ai parlé déja tom. I, p. 38, n. 1, et une petite tête haute d'un pouce en terre cuite, représentant un vieillard sans cheveux et sans barbe. Tous ces monumens serviront sans doute à orner le cabinet Clémentin. *C. F.*

(1) Cic. *ad. Attic. l. vj*, *ep.* 1.

Le sentiment de Cicéron est bien différent de celui que Winkelmann lui attribue, tant ici que ci-dessus, liv. vj, ch. 5, §. 4. L'orateur romain dit, au contraire, qu'on avoit indubitablement l'effigie de Scipion (il est vrai, sans dire si c'est l'ancien ou le jeune); et il nomme deux statues de ce grand homme, dont l'une lui avoit été élevée par Atticus, à qui il écrit, et l'autre plus ancienne, qu'on reconnoissoit pour être celle de Scipion, par son attitude, son vêtement, son anneau et sa physionomie. Cependant Cicéron blâme Métellus de ce qu'il avoit donné sur la base d'une statue qu'il avoit élevée à Scipion l'Africain, ou à Scipion Nasicus Serapion (ce qui n'est pas trop clair), un titre qui ne convenoit pas à ce personnage. *E. M.*

tion d'Agamemnon avec ce héros (1). J'ai exposé, dans mon *Essai sur l'allégorie* et dans la *Préface* de mon *Explication de Monumens de l'antiquité*, les raisons pourquoi il me paroît qu'il faut plutôt chercher dans les anciens ouvrages de l'art des faits relatifs aux tems héroïques des Grecs, que des évènemens de l'histoire romaine.

De l'art grec, pendant la dictature de Sylla.

§. 11. A cette époque, et même avant les tems des dictatures arbitraires et des triumvirats tyranniques, l'art des Grecs fut aimé et estimé des Romains, mais sans que pour cela il pût être encouragé d'une manière éclatante ; parce que ces républicains mettoient encore leur gloire dans une grande simplicité de mœurs et dans la jouissance d'une honnête médiocrité. Mais dès que les lois de l'égalité civile furent détruites par la prépondérance de quelques citoyens opulens, qui, à force de magnificence et de présens, tâchèrent d'en imposer au peuple et d'étouffer dans les autres l'esprit républicain, on vit par des brigues funestes à la liberté, s'élever le triumvirat composé de trois hommes puissans qui ne suivoient de règle que leurs volontés.

Les arts protégés par Sylla.

§. 12. Parmi ces ambitieux, Sylla fut le premier qui gouverna Rome en despote. Plusieurs Romains opulens avoient déja fait construire une infinité de magnifiques bâtimens : Sylla les surpassa tous par la somptuosité des édifices qu'il fit élever. Destructeur des arts à Athènes et en Grèce (2), il fut leur protecteur à Rome et en Italie. Le temple de la Fortune qu'il bâtit à Préneste, surpassoit tout ce qui avoit été fait jusqu'alors en ouvrages d'ar-

(1) On en peut voir la figure chez Spon, *Recherches des antiquités et curiosités de la ville de Lyon*, *p.* 186, et *Miscell. erud. antiq. sect.* 4, *p.* 152, où il dit que ce bouclier, pesant vingt-un livres, étoit du diamètre de deux pieds et deux pouces, et qu'il avoit été trouvé dans le Rhône, près d'Avignon, en 1656. Il fut rendu public aussi dans le *Silius Italicus* de Drakenborch, *liv. xv*, §. 268; et on en parle dans l'*Acad. des Inscript. tom. IX*, *Hist. p.* 152 *et suiv.* M. l'abbé Bracci (*Dissert. sopra un clip. vot. p.* 67 *et* 73) croit qu'il représente la continence de Scipion ; mais il n'en donne aucune preuve nouvelle. *C. F.*

(2) Voyez ci-dessus paragraphe 4.

chitecture

chitecture par des particuliers. Encore aujourd'hui nous pouvons juger de la grandeur et de la magnificence de cet édifice d'après les vestiges qui en restent.

Du temple de la Fortune et de la mosaïque de Préneste.

§. 13. Le temple de la Fortune étoit élevé sur le penchant de la montagne, le long de laquelle règne maintenant la ville de Palestrine, bâtie avec les débris mêmes du temple; de manière cependant que la ville moderne embrasse moins de terrein que l'ancien temple. C'étoit en gravissant cette montagne assez rude, qu'on arrivoit au temple proprement dit, par le moyen de sept plate-formes placées de distance en distance, et dont les places spacieuses reposent sur de longues maçonneries de pierres de taille carrées; à l'exception de celle d'en bas, qui est toute bâtie de briques polies, engrénées l'une dans l'autre, et ornée de niches. Sur la plate-forme d'en haut et sur celle d'en bas, il y avoit de belles pièces d'eau et de superbes fontaines, dont on apperçoit encore aujourd'hui les vestiges. A la quatrième plate-forme étoit le premier péristyle du temple, dont il reste encore sur pied une grande partie de la façade, avec des cippes ou des demi-colonnes. La place qui est devant forme aujourd'hui le lieu du marché de Palestrine. C'étoit dans ce péristyle qu'on voyoit le pavé en mosaïque qui va faire l'objet d'une petite discussion. Cette mosaïque, enlevée de cet endroit, sert maintenant de pavé à un vestibule du château du prince Barberin, à Palestrine. Le temple de la Fortune étoit situé sur la dernière terrasse; et c'est cet espace qu'occupe le château du possesseur moderne.

Doutes sur les explications qu'on a données de la mosaïque de Préneste.

§. 14. Comme Sylla, au rapport de Pline (1), fit exécuter à Préneste la première mosaïque qui ait été faite en Italie, il est à présumer que c'est le grand morceau de ce travail qui se voit aujourd'hui à Palestrine. Il est certain que ceux qui attribuent cet ouvrage à Adrien, n'ont point d'autre raison pour leur servir d'appui, que l'explication conjecturale qu'ils en ont donnée.

(1) *Lib. xxxvj, cap. 25, sect. 64*

L'opinion la plus reçue est que le sujet de cette composition représente l'arrivée d'Alexandre le grand en Egypte (1). Mais si l'on veut y trouver un trait historique, pourquoi ne croiroit-on pas que Sylla auroit fait représenter un évènement qui lui étoit propre, plutôt qu'une histoire étrangère? En conséquence, M. l'abbé Barthelemy (2) a jugé que, pour parvenir à une explication raisonnable de ce monument, il valoit mieux l'attribuer à l'empereur Adrien, qu'à Sylla; et comme plusieurs choses qu'on y voit portent à croire que la scène s'est passée en Egypte, le savant antiquaire en a conclu que la mosaïque de Palestrine représente le voyage d'Adrien dans ce pays.

Nouvelle explication de cette mosaïque.

§. 15. Mais quoi! si c'étoit un sujet tiré de la fable et emprunté d'Homère? Cette conjecture acquiert d'autant plus de force, qu'il est presque prouvé que les artistes n'ont pas traité d'évènemens postérieurs au retour d'Ulysse à Ithaque; époque qui termine le cercle mythologique. Ne pourroit-on pas dire que l'artiste y a figuré les aventures de Ménélas et d'Hélène, en Egypte? Au moyen de cette conjecture, on peut du moins rendre raison de plusieurs parties du tableau. Ménélas pourroit être le héros qui boit dans une corne, et la figure de femme, qui a versé quelque chose dans cette corne, seroit Polydamna, tenant dans sa main un *simpulum* (vase que personne n'avoit encore reconnu pour tel sur ce monument), et qui lui a versé le Néphentes, ainsi que, chez Homère, elle en avoit donné auparavant à Hélène (3). Pour s'en former une idée plus exacte, il faut avoir recours à la tragédie d'*Hélène* d'Euripide. Selon ce poëte, ce ne fut pas par Paris, mais par Junon qu'Hélène fut trans-

(1) D'après la grande estampe qui en a paru en 1721. *C. F.*

(2) *Explic. de la mosaïq. de Palestr. Acad. des Inscript. tom. XXX. Mém. pag.* 508.

M. l'abbé Barthelemy rapporte (*p.* 504) les différentes opinions des autres écrivains qui ont voulu expliquer cette mosaïque, parmi lesquels sont le père Kircker, *Lat. vetus et novus*, qui en donne la figure à la *p.* 101; mais elle est fort inexacte; et Ciampini, *Vet. monum. t. I, tab.* 30, *p.* 81. *C. F.*

(3) Hom. *Odyss. lib. iv, v.* 228.

portée en Egypte, et il ne resta au ravisseur qu'un phantôme formé d'air. Après la prise de Troye, Ménélas, jetté par une tempête au phare d'Egypte, y trouva sa femme, aimée et demandée en mariage par Théoclymènes, fils de Protée, roi d'Egypte. Les deux époux concertèrent ensemble leur fuite; et comme Ménélas n'étoit pas connu dans le pays, Hélène, pour favoriser son évasion, fit courir le bruit de la mort de son époux, et dit que puisqu'il avoit péri sur mer, il falloit qu'elle lui rendît les derniers honneurs sur cet élément (1). Elle feignit donc de vouloir lui faire des obsèques, comme dans les funérailles réelles, où l'on portoit le lit du mort, et où l'on pratiquoit d'autres cérémonies (2). C'est ce que paroît signifier la longue caisse, portée comme un cercueil par quatre personnes. La figure de femme qui est assise devant cette processio[illegible] faire ces obsèques, Théoclymènes lui avoit donné [illegible] Pour équipé qu'on voit aussi près du rivage. Cependant le roi d'Egypte avoit ordonné à ses sujets de célébrer d'avance la fête de ses nòces avec Hélène, et de chanter les airs joyeux de l'hyménée (3), fête qui est représentée par les figures qui boivent et qui se divertissent sous un berceau. On n'a pu deviner jusqu'ici ce que signifie sur cette mosaïque le mot qui est sous celui de ΣΑΥΡΟΣ près d'un lézard (4), parce que quelques-unes des petites pierres qui composent ce nom, ont été dérangées. Ce mot est ΠΗΧΥΑΙΟΣ, adjectif de πῆχυς, qui veut dire la mesure d'un palme et demi. Il faut donc lire Σαῦρος πηχυαῖος, *un lézard d'un palme et demi;* ce qui est exactement la longueur de cet animal (5).

(1) Eurip. *Helen. v.* 1263.

(2) Ibid. *v.* 1277.

(3) Ibid. *v.* 1451.

(4) Barthelemy, *Explication de la Mosaïque de Palestrine*, p. 40.

(5) Parmi toutes les opinions, celle de Winkelmann paroît la plus insoutenable. La figure qui donne à boire tient à la main gauche un long rameau de palme ou de quelque autre plante. Le prétendu cercueil ou lit funéraire est une table sur laquelle est une chandelle allumée, et que portent quatre personnes qui sortent d'un temple, dans lequel il y a des sacrificateurs couronnés de feuilles, et qui tiennent différens instrumens.

§. 16. Au reste, le travail de ce morceau n'est pas des plus finis. Dans le palais Barberin, à Rome, on voit une autre mosaïque plus petite, tirée pareillement d'un pavé de ce temple, mais d'une exécution beaucoup plus délicate. Elle représente l'enlèvement d'Europe : on apperçoit en haut, sur le rivage de la mer, les compagnes de cette princesse saisies de frayeur, et Agénor, le père d'Europe, accourant d'un air troublé (1).

Du luxe des Romains considéré comme le principe du progrès de l'art à Rome.

§. 17. Le luxe qui régnoit à Rome fut très-favorable au succès de l'art grec. Le goût des bâtimens somptueux, introduit parmi les riches citoyens de cette capitale du monde, avoit dégénéré en passion, et fait des progrès si rapides, en peu d'années, que la maison de Lépide (lequel fut consul un an après la mort de Sylla), qui passoit alors pour [illegible] (2). Varron nous apprend, et l'inspection de la plupart des maisons de Pompéia nous démontre, que les maisons de Rome n'avoient qu'un seul étage, et qu'elles renfermoient une cour, nommée *cavædium* chez les Romains et αὐλή chez les Grecs (3). Comme les demeures des citoyens opulens prirent d'autres formes, et qu'au lieu de maisons, on éleva des palais à plusieurs étages, avec des colonnades et des enfilades de pièces somptueusement décorées, on se mit dans la nécessité d'occuper l'industrie d'un

De côté on voit un chien ou un singe placé sur un piédestal, qui peut-être y tient lieu d'une idole. Le sujet de cette mosaïque est sans doute très-difficile à expliquer. Ce qui paroît certain, c'est qu'on y a représenté des fêtes, une chasse et une pêche; données peut-être par un des Ptolémées à l'occasion de l'innondation du Nil, ou de quelque victoire qu'il avoit remportée. Il s'est trouvé encore d'autres pavés en mosaïques avec de pareils sujets égyptiens, et exécutées à-peu-près dans le même goût. Il se pourroit que les anciens Romains se soyent servis, pour ornemens dans leurs maisons, des choses qu'on faisoit en Egypte, comme nous y employons celles que la Chine nous fournit. Voyez liv, vj, ch. 7, §. 19 et suivans. *C. F.*

(1) Ciampini en donne la gravure à l'endroit cité, *pl.* 33, *p.* 82. *C. F.*

(2) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 15, *setc.* 24, §. 4.

(3) On peut consulter la traduction faite à Florence des *Caractères de Théophraste*, *c.* 18, *t. III*, *p.* 245, *not.* 2.

grand nombre d'artistes. Pline nous apprend que le fameux Clodius acheta sa maison plus de quatorze millions de florins (1).

De l'art grec sous Jules-César.

§. 18. Rome, en faisant son idole de César, préparoit un successeur à Sylla. Simple particulier encore, César se distinguoit déja des Romais les plus magnifiques par son amour pour les arts; et parvenu à l'empire, il en fut le protecteur, à l'exemple de Sylla. Il forma de grandes collections de pierres gravées, de figures d'ivoire et de bronze, ainsi que de tableaux des anciens maîtres (2). Non content d'amasser toutes ces productions de l'art, il occupa les mains des artistes, pour les grands ouvrages qu'il fit exécuter pendant son second consulat. Il fit construire à Rome un superbe forum de son nom; et dès-lors il décora de somptueux édifices publics les villes d'Italie, des Gaules, de l'Espagne [illegible]

(1) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 15, §. 2.

Il faut, dit M. de Murr (dans ses *Remarques critiques* sur les fautes qui se sont glissées dans l'édition de Vienne, de l'*Histoire de l'art*), que le copiste de Winkelmann se soit trompé en mettant que « le fameux Clodius achetta sa mai- » son plus de *quatorze millions de florins* » *d'Allemagne* »; ce que l'éditeur auroit pu facilement rectifier, en consultant le passage cité de Pline, où cet historien dit *centes quadrigies octies*. Dalechamp évalue cela, dans sa remarque sur ce passage, à deux cents quarante-sept talens. Or, le talent n'a jamais été compté plus haut que mille écus ou mille florins d'or d'Allemagne; ce qui feroit alors 247000 florins d'or (ou 1852500 livres argent de France); somme déja assez considérable pour la maison d'un particulier. L'édition italienne de l'*Histoire de l'art*, publiée par M. Carlo Féa, porte 14,800,000 sesterces ou 370000 écus romains. Or, suivant Hardouin, le sesterce valoit deux sols de France, ce qui donne par conséquent 1,980,000 livres; ou, en comptant l'écu romain à cinq livres cinq sols, nous trouvons 1,942,500 livres; tandis qu'en prenant le florin d'Allemagne, nous aurons 36,400,000 livres; ce qui est une preuve bien manifeste que le copiste de Winkelmann aura mis des *florins* au lieu de *sesterces*, que doit avoir porté le manuscrit. *J.*

(2) Voyez Suétone, dans la *Vie de César*, *ch.* 47.

(3) Nous aurions un beau monument, et qui nous donneroit une idée plus avantageuse de l'art de ces tems, si nous pouvions croire que la célèbre statue, appellée vulgairement l'*Arrotino*, *l'émouleur* (parce qu'elle représente un homme qui, un genou en terre, est dans l'attitude de quelqu'un qui éguise un couteau sur une meule) qu'on voit dans la galerie du grand-duc à Toscane,

qu'il envoya dans les villes ruinées et abandonnées, il en fit partir une pour Corinthe, et lui ordonna de rétablir cette ville. Nous

ait été érigée au barbier de Jules César, pour avoir découvert la conjuration tramée contre lui par Achilla et Pothin, dont parle Plutarque dans la vie de cet empereur, *p.* 731. *B. Op. t. I.* Il paroît que M. Lanzi, dans sa description de la galerie de Florence, *ch.* 14, *p.* 174, est de cette opinion. Mais supposé que César ait fait ériger une statue à ce barbier, soit à Alexandrie, où le fait est arrivé, soit à Rome; je ne croirai jamais que ce fût celle-là. Le style de cet ouvrage, qui est celui des meilleurs tems, on n'y trouve pas la moindre trace qui ait rapport à ce fait, ou à la personne du barbier. La figure a des moustaches et un petit floccon de barbe, qui doivent indiquer un homme d'une nation étrangère, et qui n'avoit pas le costume romain; la draperie seule, jettée négligemment sur l'épaule droite, annonce un homme qui veut être prêt à entreprendre quelque chose; et son air sévère et dur, est celui d'un bourreau. Comment tout cela peut-il convenir au barbier d'un prince romain? Si, au dire de Plutarque, ce barbier découvrit cette conjuration à l'occasion d'un repas public auquel il étoit présent, et où il servoit peut-être, écoutant tout ce qui se disoit par les uns et par les autres; quel rapport cela auroit-il avec l'attitude d'un homme qui est à genoux, occupé à aiguiser un couteau?

Je ne saurois m'éloigner de l'opinion de Léonard Agostini, rapportée par Gronovius. *Thesaur. antiq. Græc. tom. II*, *tab.* 85, et suivie par Winkelmann dans son *Explication de Monumens de l'antiquité, part. I, ch.* 17, *n.* 42, qui croit reconnoître dans cette statue le Scythe, à qui Apollon ordonna d'écorcher Marsyas, statue qui appartenoit à quelque groupe; puisque des différentes statues qu'on a de Marsyas pendu à un arbre (une desquelles est à la villa Médicis, et dont deux sont à la villa Albani) nous pouvons conclure que ce groupe avoit été souvent répété et qu'il étoit très-célèbre. On voit dans une pareille attitude, mais à la vérité drapé, ce barbare sur un bas-[illegible] Winkelmann, à l'endroit cité, et sur un autre bas-relief qui se trouve dans la partie latérale d'un sarcophage placé sous le portique de l'église de S. Paul, hors de Rome. Le mouvement de la tête, que M. Lanzi pense exprimer la frayeur, et qu'il croit propre à un espion, ressemble à celui d'un homme qui regarde Marsyas, et exprime tout-à-la-fois le plaisir et une certaine fierté barbare; ainsi qu'il le regarde aussi dans les bas-reliefs cités, et dans un tableau dont parle Philostrate le jeune, *Icon II*, *pag.* 865, où il paroît qu'il fait la description de cette figure. *Furtim autem* (Marsyas) *intuetur hunc barbarum, qui in ipsum gladii aciem acuit. Vides enim utique ut manus ejus coti, et ferro intentæ sunt, utque in Marsyam glaucis terribiliter intuetur oculis, coma arrecta agresti et squallida. Rubor in gena ejus autem cædem parantis est, ut ego puto : superciliumque oculo incumbit ad iram compositum, atque animo quemdam induit affectum. Quin etiam ringitur sævum quiddam supe

avons dit au commencement de cette *Histoire*, de quelle manière Corinthe sortit de ses cendres, et les productions de l'art qu'on trouva en fouillant dans ses ruines (1). Selon toutes les apparences, la grande et belle statue de Neptune, tirée des excavations de Corinthe, il y a quelques années, fut exécutée lors du rétablissement de cette ville par César. La forme des lettres de l'inscription qui se lit sur la tête d'un dauphin placé au pied de la statue, semble indiquer ce tems-là. Voici cette inscription

Π. ΛΙΚΙΝΙΟϹ
ΠΡΕΙϹΚΟϹ
ΙΕΡΕΥϹ- - -

Elle dit que cette statue avoit été érigée par Publius Licinius Priscus, du collège des prêtres. En effet, il n'est pas rare de voir le nom de la personne qui a fait élever un monument, à côté de celui de l'artiste qui l'a exécuté (2).

§. 19. Les dernières victoires de Lucullus, de Pompée et ensuite d'Auguste, répandirent à Rome un essaim de prisonniers, parmi lesquels il y avoit beaucoup d'artistes, qui, ayant par la suite été affranchis, exercèrent leurs talens dans cette ville (3). Gnaios ou Gneius, le graveur de la très-belle tête d'Hercule du

Des artistes grecs à Rome, et des artistes affranchis.

iis, quæ patrare parat: nec an præ gaudio id faciat, an intumescente ad jugulationem animo, satis scio. Certainement le couteau que tient notre statue n'est pas un rasoir, comme en convient M. Lanzi; mais il paroît propre à écorcher, ce qu'il nie sans raison; et ce couteau n'est pas fort différent de celui qu'on voit sur les monumens en question et sur quelques autres.

J'entends aussi rejetter, parce que je viens de dire, l'opinion de ceux qui pensent que par cette statue on a voulu représenter celui qui découvrit la conjuration de Catilina, ou celle des fils de Brutus, ou celle enfin des Pisons contre Néron; sur quoi on peut voir les conjectures de Gori, *Mus. Florent. statuæ*, *tab.* 95, 96, où il en donne la figure, qu'on trouve aussi chez Gronovius, à l'endroit cité, et chez Maffei, *Raccolta di statue*, *tav.* 41. *C. F.*

(1) Voyez liv. j, ch. 2, §. 4.

(2) *Conf.* Orville. *Animadv. in Charit. lib. ij*, *c.* 5, *tom. I*, *p.* 186.

(3) Voyez liv. iv, ch. 8, §. 28 et suiv.

cabinet de Strozzi, à Rome, étoit du nombre de ces artistes (1). Ce nom romain lui venoit de celui qui lui avoit donné la liberté; peut-être même étoit-ce un affranchi de Pompée le Grand, qui n'est souvent désigné que par son prénom de Gneius. Agathangélus doit être regardé comme un autre habile artiste de ce tems, si la tête qui porte son nom sur une belle cornaline représente le grand Pompée; tête dont j'ai fait mention à l'occasion de la statue de ce capitaine romain (2). Alcamène, qui a mis son nom sur un petit bas-relief de la villa Albani (3), s'appelloit Quintus Lollius, d'après le nom de son patron, qui étoit sans doute l'illustre Lollius, contemporain d'Auguste. Un artiste plus célèbre encore, le statuaire Evandre (4), d'Athènes, qui avoit quitté sa patrie pour suivre Marc-Antoine à Alexandrie, fut amené à Rome avec d'autres captifs par Auguste, après la mort du triumvir (5). Entre autres ouvrages qu'il fit dans cette capitale, on lui donna à refaire la tête d'une Diane de Timothée, contemporain de Scopas, figure qui étoit dans le temple d'Apollon sur le mont Palatin (6).

Des autres grands artistes grecs.

§. 20. Ce ne furent cependant pas les affranchis seuls qui pratiquèrent les arts à Rome, il s'y rendit aussi de fameux artistes de la Grèce. Parmi ces derniers, ceux qui y acquirent le plus de réputation furent Arcésilaus et Pasitèle (7). Arcésilaus, l'ami de Lucullus, s'étoit fait un grand nom par ses modèles, que les artistes mêmes payoient plus chers que les ouvrages finis des autres maîtres. Il fit pour César une Vénus, laquelle lui fut enlevée (8) même avant qu'il eût pu y mettre la dernière main (9).

(1) Stosch, *Pierr. grav. pl.* 23. Gori, *Dactyliotheca Smithiana, t. I, tab.* 23.

(2) Voyez liv. iv, ch. 7, §. 68.

(3) Voyez liv. v, ch. 1, §. 4.

(4) Horat. *l. j, Serm.* 3, *v.* 91.

(5) Voyez *Schol. ad* Horat. *loc. cit.*

(6) Plin. *l. xxxv, c.* 45.

(7) Idem, *l. xxxv, c.* 12, §. 45.

(8) Plin. *loc. cit.* Par l'empressement à la consacrer. *C. F.*

(9) Une lionne que possédoit M. Varron, et faite en marbre par le même Arcésilaus, doit avoir été fort belle. Plin. *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 13. Plusieurs amours ailés jouoient autour d'elle, et quelques-uns la tenoient liée; d'autres

Pasitèle,

Pasitèle, natif de la Grande-Grèce, obtint par ses talens le droit de bourgeoisie romaine (1). Il travailloit principalement en ouvrages de relief, ou de bosselage en argent. A l'égard de ces dernières productions de l'art, Cicéron fait mention d'un portrait du fameux comique Roscius, représenté dans son berceau au moment que sa nourrice le trouva entortillé d'un serpent (2). Quant à ses statues, Pline vante un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus (3). Pasitèle étoit aussi très-estimé comme écrivain; il avoit composé cinq livres dans lesquels on trouvoit la description des fameux ouvrages de l'art connus dans ce tems (4).

§. 21. Ce fut aussi vers cette époque, à ce que je crois, que les deux statuaires athéniens, Criton et Nicolaus, arrivèrent à Rome. Le nom de ces artistes, gravés sur la corbeille que porte sur sa tête une caryatide plus grande que nature, sont ainsi figurés:

De Criton et Nicolaus, statuaires athéniens.

ΚΡΙΤΩΝ ΚΑΙ
ΝΙΚΟΛΑΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΙ ΕΠΟΙ
ΟΥΝ (5).

Cette caryatide, conjointement avec une autre semblable, et le

la forçoient à boire dans une corne, d'autres encore lui mettoient leur chaussure; et toutes ces figures étoient taillées d'un seul bloc. *E. M.*

(1) Voyez ci-dessus l. iv. c. 2, §. 51.

(2) Cic. *De Divinat. l. j, c.* 36.

(3) Plin. *l. xxxvj, c.* 4, §. 12.

(4) Pasitèle excella aussi dans l'art de faire des modèles en argile, Plin. *l. xxxv, c.* 12, *sect.* 45, et *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 12. C'étoit à cet art, disoit-il, qu'on devoit la statuaire, la sculpture et la ciselure. Dans ce même tems Posidonius se distinguoit autant dans la statuaire, que dans le burin. Plin. *l. xxxiij, c.* 12, *sect.* 55, et *l. xxxiv, c.* 8, *sect.* 19, §. 34. Au sentiment de François Junius (*Cat. arch. etc. p.* 175), ce Posidonius est le même que celui à qui Cicéron avoit accordé son amitié, *De natur. deor. l. ij, c.* 34, *n.* 88, et l'auteur d'une merveilleuse sphère, qui représentoit tous les mouvemens célestes, tant diurnes que nocturnes du soleil, de la lune et des planètes. On peut joindre à ces artistes, Lédus, qui s'est rendu célèbre par son talent à ciseler en argent. Plin. *l. xxxiij, c.* 12, *sect.* 55. *E. M.*

(5) *Criton et Nicolaus, Athéniens, l'ont faitc. C. F.*

torso d'une troisième (1), fut découverte en 1766, dans une vigne de la maison Strozzi, à deux milles de la porte de saint Sébastien, sur l'ancienne voie Appienne, à peu de distance du fameux tombeau de Cecilia Metella, femme du riche Crassus. Comme cette route étoit garnie des deux côtés de tombeaux, dont quelques-uns étoient accompagnés de jardins de plaisance et de maisons de campagne, comme nous pouvons le conjecturer par les inscriptions du tombeau d'Hérode-Atticus, je pense que ces caryatides décoroient ou le tombeau de quelque Romain opulent, ou sa maison de campagne, annexée à ce monument. Le lieu où on les a découvertes, ainsi que le style même de ces statues, me porteroient assez à leur assigner l'âge dont nous parlons. Ces caryatides, au nombre de quatre, ou autre nombre pair, ayant servi de soutiens pour porter l'entablement d'une chambre, soit dans le tombeau même, soit dans la maison qui en dépendoit, je présume qu'elles ont été faites pour l'endroit où on les a trouvées, et qu'elles n'ont pas été apportées d'autre part. Au reste, il ne semble pas qu'avant l'époque du triumvirat, on ait élevé des tombeaux si magnifiques et qu'on les ait décorés de pareilles statues ou caryatides : car je n'ignore pas que, dès les premiers tems, on étoit dans l'usage de placer dans les tombeaux les simulacres des morts, comme cela nous est prouvé par la description de la statue d'Ennius, déposée dans le sépulcre des Scipions, qui se trouvoit aussi sur la voie Appienne (2). Pour ce qui concerne le style, je remarque dans les airs de tête une certaine mignardise, des parties trop molles et trop arrondies; tandis que, dans les tems plus reculés, auxquels la forme des caractères de l'inscription pourroit nous faire penser, ces mêmes parties ont été tenues bien plus ressenties, bien plus expressives.

(1) Actuellement ces trois caryatides sont à la villa Albani. Voyez ci-dessus pag. 365, note 1, et tom. I, pag. 38, note 1.

(2) Liv. *lib. xxxviij*, *c.* 35, *num.* 56.

§. 22. Cependant l'art n'avoit pas totalement déserté la Grèce, quoiqu'il s'y trouvât dans un état de langueur; l'amour de la patrie y avoit retenu encore quelques maîtres célèbres, parmi lesquels on nomme, du tems de Pompée, un Zopyrus, qui travailloit en argent, comme Pasitèle (1). La conjecture qui porte à supposer que cet artiste travailloit en Grèce, est fondée sur les raisons suivantes. Pline, en parlant des ouvrages de Zopyrus, fait mention de deux coupes d'argent ciselées : sur l'une on voyoit représenté les Aréopagites, sur l'autre le jugement d'Oreste devant l'Aréopage. Cette dernière fable se trouve travaillée de relief sur une coupe d'argent d'environ un palme de hauteur, et qui pourroit être attribuée à ce même Zopyrus. Comme cette coupe, qui appartient aujourd'hui au cardinal Neri Corsini, a été trouvée sous le pontificat de Benoit XIV, dans le port de l'ancienne ville d'Antium, lorsqu'on le répara, il est à croire qu'elle n'a pas été exécutée à Rome; mais qu'ayant été apportée d'un autre endroit, et vraisemblablement de la Grèce, elle périt dans ce port par quelque accident. Je suis le premier qui ait publié et fait graver ce rare morceau dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2). Dans la description que j'en ai faite (3), j'ai montré qu'il ressemble pour la forme à la coupe de Nestor, décrite par Homère. Ce vase est double : la ciselure qui lui sert d'ornement extérieur, lui tient aussi lieu d'étui (4); de sorte que cette coupe se démonte à volonté, et les parties s'adaptent si bien ensemble, qu'il n'est pas facile d'en découvrir le double travail, à moins qu'on ne le sache. Par-là j'explique ce qu'Homère nomme ἀμφίθετος φιάλη, coupe ou gobelet double (5).

Des artistes restés en Grèce.

Zopyrus.

§. 23. Il paroît que Zopyrus et Pasitèle se sont attachés principalement à représenter sur leurs ouvrages en argent des sujets

(1) Plin. *l, xxxiij*, *c.* 55, *p.* 75. C'est le même dont on a parlé §. 20. Voyez aussi liv. vj, ch. 2, §. 51.

(2) *Explic. de Monumens de l'antiq. num.* 151.

(3) Voyez aussi liv. iv, ch. 5, §. 59.

(4) Voyez tom. I, p. 46, dans la note.

(5) *Iliad. lib. xxiij*, *v.* 616.

mythologiques et héroïques. Mentor, un de leurs prédécesseurs, s'étoit distingué dans le même genre, comme Properce nous l'apprend dans ces deux vers (1).

> Argumenta magis sunt Mentoris addita formæ:
> At Myos exiguum flectit acanthus iter.

Le poëte appelle ces sortes d'ouvrages, *Argumenta ;* et, craignant peut-être de paroître obscur dans le passage où il emploie ce mot pour désigner les morceaux de ce genre (2), il distingue le travail de Mentor de celui de Myos, et lui assigne le premier rang. Notre poëte dit que ce dernier artiste étoit habile dans la ciselure des feuilles d'acanthe, c'est-à-dire, dans les feuillages, les fleurs et les ornemens en général (3).

Thimomaque. §. 24. Il paroît aussi que le célèbre peintre Thimomaque de Byzance (4) étoit du nombre des artistes qui restèrent en Grèce. Pline (5), qui le place au tems de César, ne nous en donne pas plus de connoissance sur sa personne; mais il faut qu'il ait été dès-lors d'un âge avancé, puisque les deux fameux tableaux d'Ajax et de Médée, que César paya quatre-vingts talens (6), et qu'il plaça dans son temple de Vénus, avoient déja été entre les mains d'un autre (7).

(1) *Lib. iij, Eleg.* 9, *v.* 13 *et* 14.

(2) Ovid. *Metam. l.*° *xiij, v.* 684.
Voyez Junius, *De pict. veter. l. iij, c.* 1, §. 6, *p.* 146.

(3) Pline (*liv. xxxiij, ch.* 12, *sect.* 55) parle de ces deux ciseleurs, Mentor et Myos, et il les célèbre à cause du travail de leurs figures. *C. F.*

(4) Dans le *Discours préliminaire de l'Explication des Monumens de l'antiquité, chap.* 4, Winkelmann prétend que Thimomaque étoit établi à Rome, et cela paroît assez probable. Peut-être a-t-il changé d'avis dans cette seconde édition de son *Histoire de l'art.*

(5) *Lib. xxxv, c.* 11, *sect.* 40, §. 30.

(6) Voyez ci-dessus liv. c. 2, §. 53.

(7) Cela ne se déduit pas facilement de ce passage de Pline, ni d'aucun autre, que je sache; car dans toutes les éditions de cet auteur, antérieures à celle de Hardouin que j'ai vues, le pronom *ei* se rapporte à César; par ce moyen Pline dit que Thimomaque avoit fait ces deux tableaux pour César; Hardouin a changé cela, sans en donner de raison. *C. F.*

§. 25. Indépendamment des coupes d'argent, qui peuvent être regardées comme des productions de ce tems-là, nous devons rapporter certainement à la même époque les deux belles statues de rois captifs, placées au Capitole, et peut-être aussi la prétendue figure de Pompée, du palais Spada. Les deux premières, exécutées en marbre noir, représentent deux rois de ces Thraces, nommés *Scordisci* (1). Au rapport de Florus (2), ils furent faits prisonniers par Marcus Licinius Lucullus, frère du riche et prodigue Lucullus. Le général romain, indigné de la mauvaise foi de ces princes, leur fit couper les mains; c'est ainsi qu'ils sont figurés dans les statues du Capitole. L'une de ces figures a les bras coupés jusqu'au delà du coude, et à l'autre les mains sont coupées au-dessus du poignet; par conséquent elles sont semblables aux statues (3) des captifs qui décoroient le mauso-

Ouvrages de ce tems, et notamment les deux rois captifs du Capitole.

(1) Les Thraces habitoient sur l'Ister ou le Danube. Strabon, *liv. vij, p.* 489. *C.F.*

(2) Flor. *l. iij, c.* 4, *p.* 30.

(3) Si Lucius Florus s'étoit exprimé d'une manière aussi claire que le prétend Winkelmann, d'après l'abbé Valesio, dans une dissertation insérée dans les *Saggi di dissert. dell' acad. di Cortona, t. I, n.* 10, *p.* 105 *et suiv.*, il n'y auroit plus aucun doute sur les sujets que représentent ces deux statues. Mais l'auteur latin s'énonce de façon à faire croire exactement le contraire de ce que Winkelmann lui fait dire. Il n'avance pas que deux rois thraces furent faits prisonniers, ni qu'on coupa les mains à l'un et les bras à l'autre; il dit seulement que les Romains, dans la guerre qu'ils firent à ces peuples, ne trouvèrent point de peine qui leur inspirât plus de terreur, que de couper les mains à tous les prisonniers qu'ils faisoient, et de les renvoyer ainsi mutilés dans leur pays pour y vivre dans la misère. Mais les deux statues en question représentent des rois, comme on le voit par les diadèmes qui leur ceignent le front, et par une certaine dignité répandue sur toute leur personne. Ce qu'on vient de dire, renverse déja le principal fondement de l'opinion de Winkelmann, laquelle tombe totalement, quand on considère que les statues de ces rois ont un visage serein, qui n'indique pas qu'ils ayent souffert un pareil tourment; ainsi l'amputation des mains à une de ces statues, et celle des bras au-dessus du coude à l'autre, ne dénote pas, à le voir de près, que cela ait été fait pour indiquer un châtiment. La forme du vêtement de la statue dont nous donnons la représentation à la fin du tom. I, pl. XXIV. ressemble à celle des deux Thraces ou Scythes prisonniers, sculptés sur cette partie de la colonne triomphale de l'empereur Arcadius dont il sera parlé liv. vj,

lée d'Osimandué, roi d'Egypte, et qui étoient sans mains (1). Dans la ville de Saïs on voyoit vingt statues de bois de forme colossale, mutilées de la même sorte (2). C'est ainsi que les Carthaginois traitèrent ceux qui se trouvèrent sur deux vaisseaux qu'ils prirent dans le port de Syracuse (3). Quintus Fabius Maximus, lorsqu'il commandoit en Sicile, fit le même traitement à tous les transfuges des garnisons romaines (4).

Statue de Pompée.

§. 26. On croit que la statue de Pompée est celle qui étoit placée dans le lieu que cet illustre Romain avoit fait bâtir à côté de son théâtre pour les assemblées du sénat, et aux pieds de laquelle César expira, comme une victime immolée aux mânes de son rival (5). Il est vrai que cette statue n'a pas été trouvée

ch. 8, §. 18, et dont on trouve la gravure parmi les autres planches de Bandurius, *Imper. orient. tom. II, part.* 4, *tab.* 18, *pag.* 581. Mais ce sont là des soldats ou des personnes privées. Le roi et les principaux personnages qui y sont placés sur des chars de triomphe, *pl.* 3 *et* 6, ont des vêtemens absolument différens.

Je ne pense pas que M. Braschi ait mieux établi son opinion, dans une dissertation latine très-volumineuse, et du reste fort savante, où il s'attache à prouver que ces statues représentent Siphax et Jugurtha, rois de Numidie, comme nous l'avons déjà remarqué dans la préface de Winkelmann, *tom. I, pag. xv, note* 6. Il se trompe d'abord quand il dit qu'elles sont de basalte; car elles sont d'une pierre grise tirant sur le noir. En second lieu, la qualité de la draperie et l'espèce de manteau ample et lourd, orné de franges, ainsi que la forme des souliers ou plutôt des bottines, aussi grandes et pesantes, ne sont pas des vêtemens qui conviennent à un climat aussi chaud que l'est la Numidie; non plus que ni la barbe ni les cheveux, qui sont courts et relevés, comme on les voit à Massinissa, dont nous avons parlé ci-dessus pag. 362, note 5, et au buste d'Annibal en marbre, qui se voit dans la maison Renzi, à la terre de Sainte-Marie, dans le royaume de Naples, trouvée dans les ruines de l'ancienne Capoue, dont M. Joseph Daniel a donné une longue explication, qui a été imprimée à Naples en 1781. Ainsi, les conjectures que le savant prélat fonde sur l'histoire, paroissent porter à faux. *C. F.*

(1) Diod. Sic. *l. j, p.* 45, *l.* 10.

(2) Hérodot. *l. ij, p.* 88, *l. ult.*

Hérodote dit que cette prétendue mutilation n'étoit qu'une fable, comme quantité d'autres choses; car il est aisé, dit-il, de remarquer que les mains de ces statues sont tombées de vétusté; d'ailleurs, on les a vues à leurs pieds jusqu'à notre siècle. *C. F.*

(3) Diod. Sic. *l. xix, p.* 737.

(4) Val. Max. *l. ij, c.* 7, *n.* 11.

(5) Plutarque, dans la vie de César,

dans l'endroit où elle étoit anciennement (car entre le théâtre de Pompée et la rue où elle a été découverte, il y a le marché nommé *Campo di fiori* et le bâtiment de la chancellerie (1)); mais Suétone (2) nous apprend qu'Auguste l'avoit fait transporter et élever dans un autre endroit (3). Toutes les fois que je considère cette figure, je suis frappé de la voir représentée entièrement nue, c'est-à-dire, avec la seule chlamyde, ou vêtue héroïquement et sous la forme d'un empereur déifié; ce qui a dû paroître extraordinaire aussi aux yeux des Romains dans un particulier comme étoit Pompée. Du moins pouvons-nous en tirer la conclusion que ce n'est point une statue qui lui a été érigée après sa mort, puisque son parti expira avec lui. Aussi suis-je porté à croire que c'est la seule statue d'un citoyen romain des tems de la république, qui soit représentée en héros. A cette occasion il faut encore se rappeller ce que dit Pline; savoir, que l'usage des Grecs étoit de figurer nuds leurs hommes illustres; mais que celui des Romains étoit de draper leurs statues, et de représenter sur-tout leurs guerriers dans leur armure et revêtus de la cuirasse (4).

p. 739, *D. oper. tom. I*, et Suétone, de même dans la vie de ce prince, *ch.* 88, et dans celle d'Auguste, *ch.* 31. *C. F.*

(1) Cette statue fut trouvée dans la ruelle *de' Leutari*, près le palais de la chancellerie, du tems du pape Jules III, comme le raconte Flaminius Vacca, *Memorie*, *num.* 57. *C. F.*

(2) *In August. cap.* 31.

(3) Auguste la fit placer vis-à-vis la basilique de ce même Pompée, qui étoit à côté du théâtre, ce qui correspond très-bien avec l'endroit où la statue de Spada a été trouvée; d'où Nardini (*Roma ant. lib. vj*, *c.* 3, *reg.* 9, *pag.* 292) pouvoit partir pour déterminer l'endroit où étoit cette basilique. Il croit que la Muse colossale du palais Farnèse, dont il est parlé liv. iv, ch. 2, §. 85, de même que l'autre, laquelle avoit d'abord été placée au palais de la chancellerie, mais qui est actuellement dans le cabinet Clémentin, et dont il est fait mention liv. iv, ch. 5, §. 16, ont été trouvées dans les environs de ce théâtre; c'est pourquoi on pourroit les regarder comme des ouvrages de ce tems-là, et d'après elles former une idée du style qui régnoit alors.

(4) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 5, *sect.* 10.

Græca res est nihil velare; at contra romana ac militaris thoracas addere. Ce n'est donc pas une chose rare que

§. 27. D'après ce que nous venons de dire de cette statue, nous pourrions former quelques doutes sur la justesse de sa dénomination, qui est fondée d'ailleurs sur la comparaison de sa tête, avec celle de quelques médailles très-rares de Pompée le Grand (1). Il est certain qu'en examinant cette statue, nous n'y trouvons pas le caractère que Plutarque (2) assigne aux figures de cet illustre romain; savoir, qu'il portoit les cheveux relevés au-dessus du front, comme Alexandre le Grand, ἀναστολὴ τῆς κόμης ; car à notre statue les cheveux sont rabattus sur le front, comme sur la médaille de Sextus, son fils. Je suis donc surpris de ce que Spanheim, en rapportant une médaille très-rare de Pompée avec des cheveux traités comme nous le disons, ait cru pouvoir appliquer l'ἀναστολὴν τῆς χομης de Plutarque, contre le témoignage de ses yeux, et rendre l'expression grecque par *exsurgens capillitium*(3).

Portrait de Sextus Pompée sur une pierre gravée

§. 28. Le portrait de Sextus Pompée (4), fils aîné de Pompée le Grand, gravé sur une belle pierre, avec le nom de l'artiste, ne mérite pas moins d'être examiné que la statue dont nous venons de faire mention. La pierre est une cornaline de la plus belle espèce. Elle avoit été trouvée au commencement de ce siècle aux environs du tombeau de Cécilia Métella, et se trouvoit montée dans un anneau d'or, du poids d'une once. Quoique la beauté de la pierre soit telle, qu'elle n'avoit pas besoin d'un

de trouver des empereurs romains figurés en héros. Voyez sur Auguste au chapitre suivant, §. 5, et sur Calligula, au §. 24.

(1) On en peut voir la figure chez Maffei, *Racc. di statue*, *tav.* 127. *C. F.*

(2) *In Pomp. Oper. tom. I*, *p.* 603. *D.* Voyez liv. iv, ch. 4, §. 8.

(3) Spanheim. *De Præst. et usu num. t. II*, *pag.* 67.

Une belle statue de Pompée en marbre blanc, plus grande que nature, se voit à la magnifique villa de Castellazzo, proche de Milan. Elle est toute nue, excepté le bras gauche qui est couvert d'une draperie, laquelle de l'épaule gauche lui pend jusqu'à terre. Cette statue fut transportée de Rome, et comme elle avoit été mutilée en quelques endroits, elle fut restaurée par des mains modernes. *E. M.*

(4) Winkelmann a déja parlé de ce portrait liv. iv, ch. 7, §. 66 et 68. *C. F.*

éclat

éclat emprunté, on y avoit cependant mis une feuille d'or battu, que les anciens avoient coutume de placer sous les pierres fines, ainsi que je l'ai dit ailleurs (1). Le nom d'Agathangélus (*le joyeux Messager*), artiste d'ailleurs inconnu, est ici au génitif comme à l'ordinaire; mais il est écrit ΑΓΑΘΑΝΓΕΛΟΥ, au lieu d'ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ, contre la règle de l'ortographe grecque, qui veut qu'on emploie deux *gamma* dans un mot dont la prononciation semble exiger un Ν devant le Γ seul. Quoiqu'il en soit, cette façon d'écrire dans des cas semblables se rencontre assez fréquemment (2). Je peux citer, par exemple, la fameuse mosaïque de Palestrine, où le mot ΛΥΝΞ (*linx*) est écrit de ce cette manière, pendant qu'il devroit être écrit ΛΥΓΞ, parce que le Ξ équivaut à Γ et Σ réunis. Dans les anciens manuscrits on trouve pareillement ΠΑΝΚΡΑΤΙΑϹΤΗϹ au lieu de ΠΑΓΚΡΑΤΙΑϹΤΗϹ (3). Le savant Henri Etienne observe que, dans un ancien manuscrit, le mot ἄγγελος est écrit, contre la règle, ἄνγελος (4). Quant à la tête de Sextus Pompée, nous trouvons la justesse de sa dénomination confirmée par une médaille d'or très-rare de ce Romain (5), autour de la tête duquel on lit les mots : MAG. PIVS. IMP. ITER. c'est-à-dire, *Magnus Pius Imperator iterum*. Le revers de la médaille offre deux petites têtes, dont l'une est le portrait de Pompée le Grand, et l'autre celui de son petit-fils, ou du fils de Sextus, avec cette épigraphe : PRAEF. CLASS. ET. ORAE. MARIT. EX. S. C. A Rome on donne volontiers quarante écus pour cette médaille. A l'égard de la tête gravée sur la cornaline, j'observerai qu'elle a le menton et les joues revêtus d'un poil court, à-peu-près comme une personne qui ne s'est pas fait raser depuis plusieurs jours : ce qui pourroit être une marque

(1) *Descript. des Pierres gravées du cabinet de Stosch, cl. iv, sect. 2, n.* 186.

(2) Henric. Stephan. *Paralip. gram. p.* 7 *et* 8.

(3) Falconer. *Inscr. athlet. p.* 60 *et* 101. Conf. *ibid. p.* 66.

(4) H. Stephan. *Paralip. grammar.*

(5) Pedrusi *Mus. Farnes. t. I, tav.* 1, *n.* 1.

de deuil à l'occasion de la mort tragique de son père. On sait qu'Auguste (1), après la perte totale des trois légions commandées par Varus en Germanie, se livra à une douleur si excessive, qu'il se laissa croître la barbe pendant long-tems. Cette magnifique pierre appartient à la duchesse de Ligniville-Calabritto, à Naples.

Prétendus portraits de Marius.

§. 29. Je regarderois comme tout-à-fait superflu de faire mention ici de la prétendue statue de Caïus Marius, conservée au cabinet du Capitole, si, dans la nouvelle description des antiques de ce cabinet, on ne l'avoit pas rapportée comme un portrait de cet homme fameux (2). Le Févre (3), qui d'ailleurs n'est pas fort scrupuleux quand il s'agit de donner un nom à une figure, avoit déja remarqué que cette statue ne sauroit représenter Marius, parce qu'elle avoit à ses pieds une boîte ronde pour y mettre des écrits, comme la marque symbolique d'un sénateur ou d'un savant, et qu'il n'étoit ni l'un ni l'autre. Malgré le peu de fondement de cette dénomination, l'auteur de l'ouvrage que nous venons de citer donne hardiment à cette statue le nom de Marius, dont la figure nous est inconnue. Cicéron et Plutarque (4) sont les seuls auteurs qui nous parlent de son air bourru et de sa mine sombre; d'ailleurs, il ne nous reste aucun monument de l'art qui puisse donner une idée de sa physionomie. Quant aux médailles qui portent son nom et que les écrivains lui ont attribuées, nous pouvons assurer qu'elles sont toutes fausses et supposées. D'après l'idée d'une pareille physionomie, Fulvius Ursinus s'est cru autorisé de donner le nom de Marius à une tête représentée sur une pierre gravée (5). C'est avec tout aussi peu de fondement, qu'on a donné le même nom aux têtes de marbre du palais Barberin et de la villa Ludovisi, ainsi qu'à une statue de la villa Négroni (5), morceaux qui se

(1) Voyez Suétone, dans la *vie d'Auguste*, *ch.* 23. *C. F.*

(2) *Mus. Capit. tom. III, tav.* 50.

(3) Fulv. Urs. *Imag. n.* 88, *p.* 55.

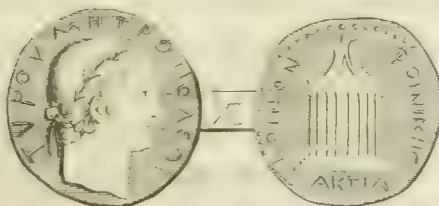
(4) *In C. Marius*, *p.* 741.

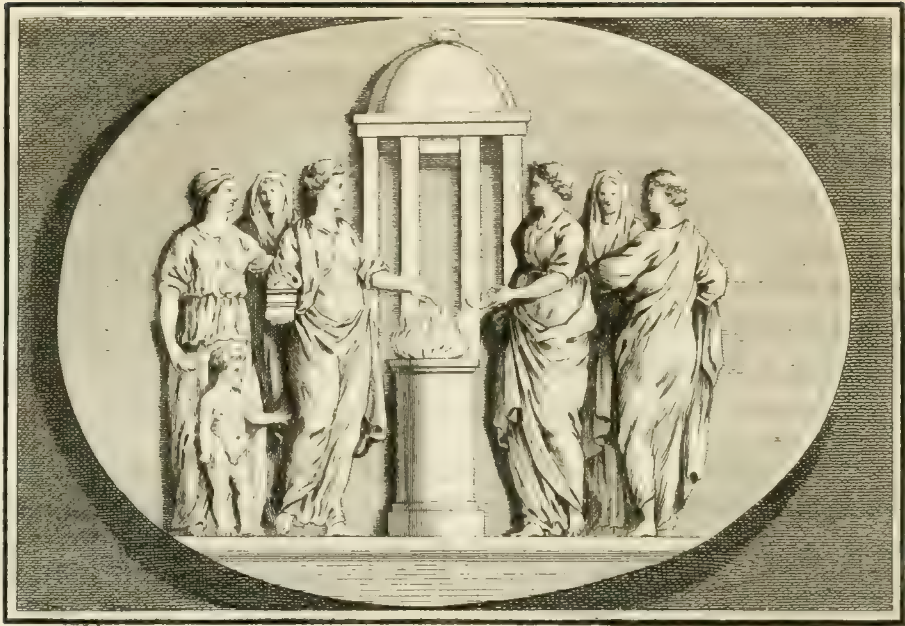
(5) *Loco cit. n.* 88.

trouvent cités par Bottari, comme des preuves incontestables, dans les explications du cabinet du Capitole. Le nom de Marius, que porte la statue du Capitole vient de l'ignorance de ces mêmes hommes qui ont donné à une autre statue du même endroit le nom de Cicéron (1). Pour imprimer plus de caractère à cette statue, on lui a incrusté à la joue un poireau qui ressemble à un pois, *cicer*, et qui fait allusion au nom de Cicéron. Ce qu'il y a de plus ridicule en tout cela, c'est de voir le nom de cet homme célèbre gravé sur la base de la statue (2). Buste de Cicéron au palais Mattéi.

(1) Dans le palais des conservateurs. Maffei en donne la figure, *Raccolta di Statue*, *tav.* 21. *C. F.*

(2) Nous avons aussi à Milan une statue fort connue, appellée vulgairement l'*homme de pierre*, dans laquelle on a cru reconnoître Cicéron. Voyez Gratiol. *De præcl. Med. ædif. p.* 133, et Giulin. *Memor. di Mil. part. ij*, *p.* 279. La toge romaine dont cette figure est vêtue, et un dicton de cet orateur qu'on voit écrit au-dessus de sa tête, sont les fondemens sur lesquels on appuye cette opinion. Mais il est facile de voir combien ils sont foibles et insuffisans. L'air sévère et dur de cette statue feroit plutôt croire qu'elle représente C. Marius, auquel les Milanois l'ont peut-être élevé après la victoire qu'il remporta sur les bords de l'Adige, sur les Cimbres et les Teutons, et par laquelle ils furent délivrés du péril éminent qui les menaçoit. La tonsûre qu'une main mal-adroite a faite à cette statue, a porté quelques personnes à croire qu'elle représente Adelman, un des archevêques de Milan, qui a vécu vers le milieu du dixième siècle. *E. M.*





CHAPITRE VI.

De l'art depuis le siècle d'Auguste jusqu'à celui de Trajan.

Introduction §. 1. Lorsqu'enfin Rome et tout l'empire romain ne reconnurent plus qu'un maître, les arts s'établirent dans cette ville comme dans leur centre, et les meilleurs artistes y vinrent d'autant plus volontiers, qu'ils trouvoient peu d'occupation en Grèce. Athènes et d'autres villes perdirent tous leurs privilèges, pour avoir embrassé le parti d'Antoine (1). Auguste ôta aux Athéniens la ville d'Erétrie en Ionie et l'île d'Egine, et nous ne voyons pas qu'ils ayent été traités avec plus de douceur pour avoir fait bâtir à cet empereur un temple dont le portail d'ordre dorique existe encore (2). Vers la fin de son règne, ils voulurent se révolter, mais ils furent bientôt ramenés à l'obéissance.

(1) Dio. Cass. *l. liv, p.* 735, *edit. Reimar.*

(2) Le Roi, *Monum. de la Grèce, tom. II, pl.* 18.

§. 2. La chute des arts dans les villes de la Grèce se reconnoît aux médailles, et sur-tout aux médaillons de bronze; car tous ceux qui ont des légendes grecques sont bien inférieurs, quant à la fabrique, à ceux qui ont des inscriptions latines. Aussi le prix que les antiquaires leur ont assigné diffère-t-il de beaucoup: un beau médaillon latin se paie jusqu'à cinquante écus, tandis qu'on ne donne guère que dix écus pour un médaillon grec. De l'art grec sous Auguste

§. 3. Auguste, que Tite-Live nomme le fondateur et le restaurateur des temples, fit refleurir les beaux-arts à Rome; et, comme dit Horace, *veteres revocavit artes* (1). Il acheta de belles statues des dieux, pour en décorer les places publiques et même les rues de Rome (2). Il fit placer dans le portique de son forum les statues de tous les illustres Romains qui avoient contribué à la gloire de la patrie, et fit réparer celles qui s'y trouvoient déja (3). Parmi les statues de tant de grands hommes, représentés en triomphateurs, on y voyoit aussi celle d'Enée (4). Une inscription, trouvée dans le tombeau de Livie (5), paroît indiquer qu'Auguste (6) établit un inspecteur pour veiller sur ces statues ou sur d'autres monumens de l'art (7). Des ouvrages publics d'Auguste en général.

(1) Horat. *l. iv, od.* 15, *vers.* 12.

Horace ne dit pas cela en se bornant strictement aux arts qui tiennent au dessin, dont il n'avoit peut-être jamais entendu parler, mais relativement à la religion, au bon ordre, aux sciences, au commerce et à tout ce qui peut faire fleurir un état en tems de paix, comme on peut s'en convaincre par les vers qui suivent, celui que Winkelmann vient de citer. *C. F.*

(2) Sueton. *Augus. c.* 57.

(3) Ibid. *c.* 31.

(4) Ovid. *Fast. l. v, v.* 563.

(5) Gori, *Columb. Liv. n.* 125, *p.* 178. Au *num.* 126, *p.* 179, il est nommé *le peintre Héracla, affranchi*, comme nous l'avons dit ci-dessus p. 139, note colonne première. *C. F.*

(6) Dans une autre inscription rapportée par Gruter, *tom. I, part. ij*, *p.* 323, *n.* 5, il est parlé d'un Eutichète, affranchi d'Auguste, et il y est appellé *officinator a statuis;* dénomination que Pignorius (*De serv.* chez Polenus, *Suppl. Thes. antiq. rom. t. III, col.* 1278, *F.*) explique par *faber statuarius. C. F.*

(7) Parmi les autres avantages que Suétone, dans la *Vie d'Auguste, ch.* 72, dit que cet empereur procura à Rome, il parle des différens cabinets qu'il y établit à l'usage du public, dans lesquels

Explication de la statue nommée sans raison Quintus Cincinnatus.

§. 4. Une statue nommée improprement Quintus Cincinnatus, placée autrefois à la villa Montalto, aujourd'hui villa Négroni, et maintenant à Versailles (1), passe communément pour être une des statues héroïques qu'Auguste fit ériger dans son forum. C'est une figure d'homme sans aucune draperie, occupée à mettre une de ses sandales à son pied droit, tandis que l'autre sandale est à côté du pied gauche, qui est nu. Derrière la statue et à ses pieds est un grand soc de charrue, qui paroît avoir été la principale cause de sa dénomination; car on sait que ceux qui portèrent à Quintus Cincinnatus les marques de la dictature le trouvèrent occupé à labourer son champ (2). Mais ce soc n'est pas copié dans l'estampe de cette statue, publiée par Rossi; et Maffei (3), qui explique ce monument d'après la gravure, et qui n'y a pas trouvé le soc, ne laisse pas de lui conserver le même nom. Au lieu de nous parler de cet instrument de labour, il nous raconte l'histoire du célèbre dictateur, sans donner aucune preuve pour appuyer la dénomination de sa statue. Le même Maffei, en rapportant ailleurs une pierre gravée, y trouve, avec tout aussi peu de fondement, le portrait de Cincinnatus; pierre qui d'ailleurs me paroît de travail moderne (4).

il y avoit un nombreux assemblage de statues, de tableaux et d'autres choses rares et antiques, parmi lesquelles on admiroit les armures des héros. Dans un de ces cabinets il y avoit un endroit consacré aux curiosités de l'histoire naturelle. Suétone compte parmi ces curiosités des membres d'une grandeur extraordinaire de bêtes sauvages qu'on prenoit pour des os de géants. Il y avoit aussi à Rome alors d'autres cabinets d'histoire naturelle, particulièrement composés de pierres gravées et de pierres précieuses. Le plus ancien de ces cabinets étoit celui qu'avoit formé Scaurus, gendre de Sylla; mais celui de Pompée étoit regardé comme le plus précieux. César parvint à en établir six dans le temple de Vénus Génitrix; et Marcellus, fils d'Octavie, en forma un dans le temple d'Apollon Palatin. Pline, *liv. xxxvij, c.* 1, *sect.* 5. *E. M.*

(1) La copie en plâtre de cette statue se trouve à l'académie française, à Rome. *C. F.*

(2) Cicer. *De finibus*, *l. ij*, *c.* 4. Valer. Maxim. *l. iv*, *c.* 4, *num.* 7.

(3) *Racc. di Statue*, *tav.* 70.

(4) Maffei croit trouver ce portrait sur deux pierres gravées; savoir, *tom. IV*, *num.* 7 *et* 8. Ces figures sont représen-

Quant à notre statue, on peut prouver, au contraire, que, malgré le soc de charrue, le nom de Cincinnatus ne peut nullement lui convenir, parce qu'étant sans draperie, elle ne sauroit représenter un personnage consulaire, si ce n'est Pompée; car, encore une fois, les Romains différoient des Grecs, et représentoient toujours drapées les figures de leurs grands hommes. Par conséquent la figure dont il s'agit est héroïque. Elle représente, si je ne me trompe, Jason, lorsque Pélias, son oncle paternel, le fit inviter avec d'autres à un sacrifice solemnel qu'il faisoit à Neptune. Jason, que Pélias ne connoissoit pas, fut appellé à cette solemnité au moment qu'il labouroit son champ; ce qui est indiqué par le soc placé à côté de la statue. Ayant le fleuve Anaurus à traverser, il se hâta si fort, qu'il oublia de se chausser le pied gauche (1), et qu'il ne mit de chaussure qu'à son pied droit. Pélias, voyant paroître devant lui Jason dans ce désordre, comprit le sens d'un oracle obscur qui l'avertissoit de se garantir de celui qui viendroit le voir n'ayant qu'un pied de chaussé (Μονοκρηπὶς) (2). C'est là, je crois, la vraie explication de cette statue (3). L'antiquité fait mention d'une figure d'Ana-

tées avec une barbe. La première a les deux pieds chaussés, et devant elle on voit une Minerve qui lui présente une épée et une lance. La seconde est occupée à chausser le soulier du pied droit et a le pied gauche nu. Ces pierres sont modernes, ou du moins elles ne représentent ni Jason ni Cincinnatus. *C. F.*

(1) Jason perdit le soulier gauche dans la rivière, où il resta enfoncé dans la bourbe, comme le disent unanimement tous les écrivains. *C. F.*

(2) Μονοκρηπὶς Apollod. *Biblioth. l. j, c.* 9, §. 18, *p.* 48, *Schol.* Pind. *Pyth. ode iv*, §. 133. Apollon. *Argon. l. j, v.* 10. Hygin. *Fab.* 12. *C. F.*

(3) Pour prouver complettement que cette statue ne ressemble pas à Cincinnatus, on peut ajouter que la statue auroit dû avoir de la barbe, que l'on portoit à Rome à cette époque, c'est-à-dire, l'an 296 de cette ville, et même encore environ deux cents ans après; et l'on représentoit avec une barbe tous les hommes illustres de ces tems-là, comme on l'a vu ci-dessus liv. v, ch. 2, §. 8. D'ailleurs, le visage auroit dû représenter un homme d'un âge plus avancé, puisque Cincinnatus étoit alors père de trois fils, dont le premier, appellé Céson, s'étoit déja rendu célèbre par son éloquence au barreau et par ses entreprises mili-

créon, représentée avec un seul soulier, parce qu'il avoit perdu l'autre étant ivre (1).

Des statues et des images d'Auguste.

§. 5. La statue d'Auguste du Capitole (2), qui le représente debout et dans sa jeunesse, un gouvernail à ses pieds, faisant allusion à la bataille d'Actium (3), est d'un travail médiocre; et la statue assise de cet empereur, qui se voit aussi au Capitole, n'auroit pas dû même être citée (4). Une autre statue fort vantée dans les livres, et conservée à la villa Mattéi, est la figure de Livie, ou selon d'autres (5), celle de Sabine, femme de l'empereur Adrien; mais cette statue ressemble à une Melpomène plutôt qu'à une impératrice, comme le montre le cothurne (6).

taires. Voyez Tite-Live, *liv. iij, ch.* 5, *num.* 11, *ch.* 8, *num.* 19. Mais pour soutenir que l'artiste auroit voulu représenter Jason, il faudroit dire qu'il s'occupoit ici à se chausser après qu'il eut quitté la charrue, et non après qu'il eut passé la rivière, parce qu'alors il avoit perdu un de ses souliers, comme je viens de le dire, et non pas comme le prétend Winkelmann, qui accommode l'histoire à la statue. Si ce qu'il dit étoit vrai, le sculpteur se seroit éloigné du style ordinaire des artistes, et des peintres en particulier, lesquels, selon Philostrate (*Epist.* 22, *oper. t. II, p.* 923), avoient coutume de représenter ce héros avec un pied seulement chaussé, parce qu'il avoit perdu un de ses souliers en traversant le fleuve. On voit donc, par ce passage de Philostrate, que Jason, dans cette attitude, étoit un sujet que les artistes avoient coutume de représenter de la sorte, et qui certainement étoit plus convenable pour la sculpture et la peinture que celui de Cincinnatus. *C. F.*

(1) *Anthol. l. iv, c.* 37, *p.* 367, *l. xxj, xxxj, p.* 368, *l.* 6.

(2) Dans la cour du palais des Conservateurs, à gauche en entrant. *C. F.*

(3) Maffei, *Raccolta di Stat. tav.* 16.

(4) *Mus. Capit. t. III, tav.* 51.

(5) Maffei, *Stat. n.* 107.

(6) Elle se trouve aujourd'hui dans le cabinet Clémentin; et comme le marque l'abbé Visconti (*tom. I, de cet ouvrage, planche* 41, *note* *) et l'abbé Amaduzzi (*Monum. Matthæj, tom. I, tab.* 62, où il en donne la figure) cette statue ne représente autre chose que la Pudeur, ou plutôt une impératrice ou dame romaine, sous la figure de cette vertu; comme cela se voit souvent pratiqué dans d'autres statues et sur les médailles. Il est impossible de déterminer précisement qui cette figure représente, parce que la tête est moderne; c'est à quoi n'ont pas pris garde ceux qui ont cru y trouver Livie ou Sabine. Quant au Cothurne, dont s'appuye Winkelmann, pour en faire une Melpomène, ce signe est trop générique. On sait que

Maffei,

Maffei, en parlant d'une tête d'Auguste couronnée de feuilles de chêne (*couronne civique*), et conservée au cabinet de Bévilacqua, à Vérone, doute qu'on en puisse trouver ailleurs une pareille (1). Il auroit pu savoir qu'il y en avoit une semblable dans la bibliothèque de S. Marc, à Vénise (2). La villa Albani seule offre trois différentes têtes d'Auguste, toutes trois couronnées de feuilles de chêne. Une autre petite tête d'Auguste, exécutée sur une agate, et appartenant au général Walmoden, à Hanovre, est ornée d'une pareille couronne. C'est bien dommage qu'il ne s'en soit conservé que les yeux, le front et les cheveux, parties qui suffisent néanmoins pour faire connoître Auguste (3). Cette tête, si elle étoit entière, seroit de la grandeur d'une orange.

les dames romaines et même les impératrices portoient ordinairement le cothurne, comme le remarque l'abbé Amaduzzi, *pag.* 57, qu'on vient de citer. Au reste, le bracelet qu'on voit indiqué sous la robe au bras droit, ne paroît pas convenir à Melpomène. *C. F.*

(1) *Verona illustr. part. iij, cap.* 7, *pag.* 215, *et col.* 217, *tav.* 1, *n.* 1.

(2) Zanetti, *Statue della Lib. di S. Marc.*

(3) On peut dire aujourd'hui qu'il y a beaucoup de ces têtes d'Auguste. Une en marbre blanc, de même avec la couronne civique a été découverte, (ainsi qu'une tête d'Annibal, avec une barbe postiche, et qu'on conserve également au cabinet Borgien, à Velletri), dans une fouille, à un mille et demi de cette ville, dans le territoire de *Saint-Césale*, ou *Saint-Césarée*. Une autre tête du même empereur d'une belle exécution, mais juvenile et sans couronne, fut trouvée, avec d'autres antiquités, dans le territoire de *Monte-Secco*, à quatre milles de Velletri : l'on conserve cette antique dans le cabinet Clémentin. On voit aussi dans le même cabinet une tête mal exécutée, qui représente Auguste couronné d'épis, et une autre encore du même prince dans un âge avancé, comme nous l'avons dit dans le tom. I, pag. 461, note 8, avec une couronne de chêne, sur laquelle est représenté, sur le front, dans le même marbre en forme de camée, la figure de Jules-César. Il y a de plus une statue d'Auguste presque toute nue, à l'héroïque, et une autre drapée, qui paroît occupée à faire quelque sacrifice; ainsi qu'une statue de femme, laquelle semble prier avec les mains élevées vers le ciel, selon le rit des anciens, et dans la même attitude qu'on trouve la Piété sur les médailles. L'on pourroit donc croire que cette figure représente Livie, femme d'Auguste; puisque ces deux morceaux ont été trouvés ensemble dans les fouilles d'Orticoli. *C. F.*

Des prétendues statues de Cléopâtre

§. 6. Deux statues de femmes couchées, l'une au Belvédère et l'autre à la villa Médicis, portent le nom de Cléopâtre, parce que leurs bracelets ont la figure d'un serpent (1). Elles représentent vraisemblablement des nymphes endormies (2), ou le repos de Vénus, ainsi qu'un savant l'avoit déja observé (3). Par conséquent ce ne sont pas des ouvrages qui puissent faire juger de l'art sous le règne d'Auguste. On dit cependant que Cléopâtre avoit été trouvée morte dans une attitude pareille (4). Au

(1) Ces bracelets ressemblent certainement à ceux d'autres statues, particulièrement de celle dont il a été parlé ci-dessus; et M. Lens, qui (*Le costume, ou essai, ect. liv. j, à la fin, p.* 27) croit pouvoir le nier, parce qu'il y trouve une forme irrégulière, qui ressemble plus à celle d'un serpent que d'un bracelet, n'en avoit peut-être pas vu de semblables à d'autre statues. D'ailleurs, ce bracelet n'est pas rond comme un serpent, mais plat. A la statue qu'Auguste fit faire pour être portée en triomphe, le serpent ne devoit pas être en forme de bracelet, ni tel qu'on le voit aux statues en question; puisqu'il se tenoit attaché au bras, dans l'attitude d'un serpent qui mord. Plut. *In M. Antonio op. tom. I, p.* 955. *B*; et il est bien probable qu'une pareille statue a dû servir de modèle aux autres. *C. F.*

M. Ramdohr (*Uber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom, t. I, p* 105) dit que ce prétendu serpent n'est qu'un bracelet, et qu'il a vu à Portici non des bracelets, mais des bagues de cette forme. D'ailleurs, que signifieroit ici ce serpent autour du bras? Il pense donc que cette figure ne représente pas une Cléopâtre; sans pouvoir dire cependant ce qu'elle est en effet. Toute la figure annonce le doux repos d'une femme endormie. La draperie en est de toute beauté, et l'on apperçoit au travers les contours arrondis du corps; le jet et la disposition des plis sont dignes de fixer l'attention des connoisseurs. La pause de la figure, en général, est abominable. Le défaut d'ensemble que Winkelmann trouve à la tête, vient du nez et de la bouche, qui ont été restaurés. *J.*

(2) On trouve, en effet, d'autres statues représentant surement des nymphes, qui étoient placées sur le haut des fontaines, dans la même attitude et appuyées sur une urne, d'où couloit l'eau, comme on en voit, entr'autres, une petite dans le cabinet Clémentin; mais elles ne peuvent cependant être comparées avec celles dont il est question, pour la richesse et la forme de la draperie. Qui sait si elles ne représentent pas Sémèlé? car elles ont une grande ressemblance avec la Sémèlé qu'on voit sur une pierre gravée, que Winkelmann donne dans son *Explicat. de Monumens de l'antiquité, n.* 1, et dont il fait aussi mention dans cette *Histoire de l'art, liv. iij, ch.* 2, §. 4. *C. F.*

(3) Steph. Pigh. *in Schotti Itin. Ital. p.* 326.

(4) Galen. *ad Pison. de Theriaca,*

reste, la tête de la première figure n'a rien de remarquable, sinon qu'elle est un peu de travers (1). La tête de la seconde, que quelques-uns vantent comme une merveille de l'art, et qu'ils comparent aux plus belles têtes de l'antiquité (2), est un idéal commun et de plus indubitablement moderne, et de la main d'un artiste qui n'a jamais eu d'idées nettes, ni du beau de la nature, ni de celui de l'art. Au palais Odescalchi on voyoit autrefois une statue toute semblable à celles-là, et, comme elles au-dessus de la grandeur naturelle; elle a passé en Espagne avec les autres statues du même cabinet.

Des pierres gravées.

§. 7. Indépendamment des ouvrages en marbre, je considère comme de véritables monumens de ce tems-là quelques-unes des pierres gravées qui portent le nom de Dioscoride, qui grava les têtes d'Auguste, dont ce prince (3) et les empereurs ses successeurs, à l'exception de Galba, avoient coutume de se servir comme de sceau. Une pareille pierre (4) avec le portrait d'Au-

tom. XIII. c. 8, *p.* 941, *edit. Charter.* Gallien rapporte que Cléopâtre fut trouvée avec la main droite sur sa tête, comme si elle eut tenu son diadême, ainsi que le dit aussi Glica, *Annal. par. I, p.* 59. Gallien ajoute que Cléopâtre, en tombant morte, voulut conserver tout l'extérieur de la modestie, comme l'avoit fait Polyxène, qui, selon Euripide (*in Hecuba p.* 568), en mourant eut soin de cacher ce que la pudeur lui défendoit de montrer. Or, cette attitude et cet acte de bienséance ne se trouvent pas dans ces statues, qui ont presque toutes le ventre découvert; chose à laquelle M. Lens n'a pas fait attention: *Le costume, etc. à l'endroit cité*, où il dit que la draperie de Cléopâtre auroit été indécente pour toute autre reine que pour elle. On n'apperçoit pas non plus à ces statues la robe royale et magnifique dont Cléopâtre se vêtit avant de se faire mordre par le serpent, ou de prendre le poison, comme quelques écrivains le veulent, ni le moindre indice du lit précieux d'or, sur lequel elle mourut, au dire de Plutarque, *loc. cit. p.* 954, *E. C. F.*

(1) On en a publié un grand nombre de gravures; comme, par exemple, dans l'ouvrage de Maffei, *Raccolta di Statue*, *tav.* 8, dans la Métallothèque de Mercati et ailleurs; mais celle que Piranese a fait graver dernièrement, paroît être la plus exacte. *C. F.*

(2) Richardson, *Traité de la peinture*, *tom. II*, *p.* 206.

(3) Sueton. *Aug. c.* 50.

(4) Gravée chez Stosch, *Pierres gravées*, *pl.* 25. Il en rapporte une autre *pl.* 26, pareille à celle-là, prise du cabinet Strozzi.

guste, se trouvoit à la maison Massimi à Rome; mais lorsqu'on voulut la monter en or, elle se brisa en trois morceaux. Cette tête d'Auguste est reconnoissable à une barbe assez longue; particularité qui ne se trouve pas à ses autres têtes, et qui pourroit indiquer l'époque de la défaite des trois légions de Varus: nous avons dit qu'il avoit été si affligé de cette perte, qu'il s'étoit laissé croître la barbe (1). A la villa Albani on voit une tête de l'empereur Othon avec une barbe semblable; ce qui n'est pas moins singulier dans l'une que dans l'autre. Je ne dois pas oublier de faire mention ici d'une tête d'Auguste de la plus grande beauté, conservée à la bibliothèque du Vatican; elle est gravée sur une calcédoine, et a plus d'un demi-palme de hauteur, ainsi que nous le voyons par la planche gravée de l'ouvrage de Buonarroti (2).

Portraits de Marcus Agrippa.

§. 8. Nous rangerons aussi dans la classe des ouvrages de ce tems, la tête presque colossale de Marcus Agrippa (3), placée

(1) Nous donnons à la fin du liv. vj, ch. 4, la figure d'une pierre gravée par Dioscoride, qui représente Mercure *Criophore*, c'est-à-dire, qui porte de la main gauche une tête de bellier sur un plat. *E. M.*

Cinq autres pierres gravées avec le nom de cet artiste, et qui représentent différens sujets, ont été données par Stosch, *pl.* 27 — 31. La seconde de ces pierres, qui avoit déja été rapportée par Spon, *Miscell. erud. ant. sect.* 4, *p.* 122, où il en nomme une autre sur laquelle on voit la tête de Solon. Winkelmann, *Traité prél. de l'Explicat. de Monum. de l'antiq. ch. iv*, parle d'une très-belle pierre gravée du cabinet du prince Piombino, dont il donne la gravure à la fin de la première partie de l'ouvrage que nous venons de citer; et dans l'explication des planches jointe à ce livre, devant le traité préliminaire, au num. xvj; il dit qu'elle représente une personne inconnue. Lorsqu'on en juge, non d'après cette gravure, mais d'après l'original, ou d'après le souffre même, on trouve qu'elle représente Démosthène, et qu'elle ressemble aux têtes de cet orateur, dont il est parlé liv. vj, ch. 3, §. 28; d'ailleurs, la pierre est une amethyste, et non pas une cornaline, comme le dit Winkelmann. *C. F.*

(2) *Osserv. sop. alc. med. p.* 45.

(3) Les arts qui tiennent au dessin doivent beaucoup à Marcus Agrippa, qui embellit Rome de tant d'édifices et entr'autres d'un superbe Panthéon, vulgairement appelé la Rotonde, qui, de toutes les fabriques des anciens, est le monument qui s'est le mieux conservé jusqu'à nos jours. Il avoit placé dans le Panthéon une statue de Jules-César, et

dans le cabinet du Capitole; car elle est belle, et de plus nous offre les traits du plus grand homme de son siècle. Je ne déciderai point si une statue héroïque, qui se trouve à la maison Grimani, à Vénise, représente ce capitaine célèbre; je laisse ce soin à ceux qui peuvent examiner si la tête appartient à cette figure, et si elle ressemble à celle du Capitole.

Conjecture sur une caryatide de Diogène d'Athènes.

§. 9. Cependant nous avons peut-être encore un meilleur monument d'un artiste grec du siècle d'Auguste; car, selon toutes les apparences il nous reste une des caryatides de Diogène d'Athènes, placées au Panthéon (1). Je me sers de la dénomination générale de caryatides pour toutes les figures de femmes et d'hommes qui supportent une partie d'architecture, quoique je n'ignore pas que les Grecs nommoient les dernières Atlantes et que les Romains les appelloient Télamones (2). Cette caryatide restée long-tems ignorée dans la cour du palais Farnèse, a été envoyée à Naples il y a quelques années. C'est la moitié supérieure d'un figure d'homme nue et sans bras, portant sur la tête une espèce de corbeille, travaillée séparément de la figure. Cette

dans le vestibule celle d'Auguste et la sienne. On peut voir là dessus et sur les autres ornemens de ce bâtiment Nardini, *Roma antiq. lib. vj*, *c.* 4, *reg.* 9, avec les notes d'Orlandi. Il joignit à cet édifice des bains ou thermes. Agrippa fit aussi construire un portique à l'honneur de Neptune, orné d'un tableau représentant les Argonautes. Dion Cassius, *lib. liij*, *c.* 27, *p.* 721, *tom. I.* Voyez aussi Junius, *Catal. archit. etc. p.* 8, 9. *C. F.*

(1) Plin. *lib. xxxvj*, *cap.* 5, *sect.* 4, §. 11. *C. F.*

(2) Dans l'*Explication de Monumens de l'antiquité*, à l'endroit que nous citerons ci-après, il donne son interprétation, mais seulement comme une conjecture, qui se trouve appuyée sur ce que Pline rapporte, comme nous l'avons dit aussi, tom. I, pag. 157, n. 2, où il s'exprime mal en donnant le nom de caryatides à des figures qu'on ne peut nommer autrement que Telamones; dénomination que les Romains, suivant la remarque de Vitruve (*liv. vj*, *ch.* 10), donnoient aux figures d'hommes qui servoient au même objet que les caryatides, en paroissant porter quelque fardeau sur la tête. Je ne saurois approuver une pareille supposition, et je ne trouve aucune raison valable dans tout ce que dit Winkelmann, pour adapter cette figure à l'ordre du temple dont il est question, et au récit de Pline, qui est très-obscur. *C. F.*

corbeille offre les vestiges de quelques saillies, qui étoient, selon toutes les apparences, des feuilles d'acanthe. Je pense que ces feuilles environnoient la corbeille de notre caryatide, à-peu-près comme celles qui, pressées par un panier couvert d'une tuile, se recourbèrent en dehors et formèrent le contournement des volutes : heureux effet du hasard qui, à ce qu'on prétend, donna à Callimaque l'idée du chapiteau corinthien. Cette demi-figure a environ huit palmes romains de haut, et la corbeille deux palmes et demi. C'étoit donc une statue qui avoit la vraie proportion de l'ordre attique du Panthéon, dans lequel, selon Pline, étoient placées ces caryatides, et qui a environ dix-neuf palmes de hauteur (1). J'ai fait graver ce morceau dans mon *Explication de monumens de l'antiquité* (2). Un écrivain (3) a donné une preuve publique de son ignorance de l'antiquité, en prenant et en publiant pour une de ces caryatides une certaine figure en relief, posée sur le pied droit d'une arche qu'on avoit trouvée, de son tems, sous terre, proche du Panthéon (4).

Des ouvrages d'architecture sous Auguste.

§. 10. Quoiqu'un ouvrage d'architecture, élevé loin de Rome, ne puisse pas nous faire juger du goût qui régnoit alors dans cette capitale, nous croyons néanmoins devoir relever quelques singularités qui s'y trouvent. Cet ouvrage est un temple de Mélasso dans la Carie (5), bâti en l'honneur d'Auguste et de la ville de Rome, suivant l'inscription placée sur l'entablement. On y voit des colonnes de l'ordre romain au portail, des colonnes ioniques sur les côtés, et les pieds de ces colonnes sont ornés

(1) Dans l'*Explication de Monumens de l'antiquité*, *part. iv*, *ch.* 14, Winkelmann dit que la hauteur est de vingt-trois palmes et un quart, mais il prétend que le socle de la statue lui avoit donné la hauteur nécessaire. Il parle très au long dans cet endroit de ce monument, dont il donne la figure au *numéro* 205. *E. M.*

(2) *Num.* 205.

(3) Demontios. *Gal. Roman. hosp. pag.* 12.

(4) Voyez Orlandi, à l'endroit cité par Nardini, *pag.* 296 *et suiv.*

(5) Pokocke's, *Descr. of the East. vol. II*, *p.* 2, *pag.* 61, *pl.* 55.

de feuilles contournées dans le goût de celles des chapiteaux ; toutes parties qui pèchent contre le goût. Au reste, cet édifice n'est pas le seul où deux ordres d'architecture se trouvent confondus ensemble. A la plus petite des deux nymphées proche du lac de Castello, nous voyons des pilastres ioniques avec des frises doriques. Un tombeau près de la ville de Girgenti en Sicile, attribué assez généralement au tyran Théron, offre non-seulement des triglyphes doriques sur des pilastres ioniques ; mais il porte aussi sur la couronne de la corniche la série ordinaire de denticules de ce dernier ordre d'architecture.

§. 11. Quant au style, le bon goût commençoit déja à baisser sous Auguste. Il paroît que cette décadence s'est introduite par l'envie qu'on avoit de plaire à Mécène, qui aimoit le style orné et affecté (1). Tacite dit, qu'en général après la bataille d'Actium, Rome ne vit plus briller de grands génies. Il est certain, au rapport de Vitruve, que dès-lors on suivoit un goût dépravé dans la peinture des ornemens (2). L'architecte d'Auguste se plaint que la peinture, opérant contre le but qu'elle se propose de rendre la vérité ou le vraisemblable, s'attachoit à représenter des choses diamétralement opposées à la belle nature et à la saine raison, en bâtissant des palais sur des cannes de jonc et sur des chandeliers ; voulant parler sans doute des colonnes difformes, élancées et grêles, qui ressemblent aux tiges des candelabres des anciens (3). Quelques fabriques d'un style arbitraire et baroque qu'on trouve dans les peintures d'Herculanum, qui peut-être ont été exécutées à cette époque, ou bien peu de tems après, attestent la dépravation du goût : les colonnes y ont le double de la hauteur ordinaire, et il y en a même déja avec des fûts en spirale. (4). Les ornemens en sont absurdes et barba-

(1) Sueton. *in August. c.* 86. Voyez sur cet article Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana, tom. I, part. III, l. iij, c.* 2, §. 20 *et suiv.*, où il traite ce sujet de main de maître. *C. F.*

(2) *L.* 7, *c.* 5.

(3) *Pitture d'Ercol. t. III et IV.*

(4) Des colonnes véritablement en spirale, comme l'on dit aujourd'hui, et comme le sont celles que le Bernin a

res (1). C'est dans le même goût d'architecture que sont peints une muraille longue de quarante palmes du palais des Césars, aujourd'hui à la villa Farnèse, et tous les thermes de Titus (2).

Tombeau de M. Plautius, près de Tivoli

§. 12. Parmi les ouvrages d'architecture de ce tems-là, il s'est conservé aux environs de Tivoli, près du dernier pont sur l'Anio, un tombeau de forme ronde et de grandes pierres de taille, construit par Marcus Plautius Silvanus, qui fut consul avec Auguste. Les inscriptions sépulcrales se voyent entre des cippes devant le tombeau; celle du milieu, écrite en plus grands caractères, conserve la mémoire du fondateur. En offrant une indication de ses dignités, de ses campagnes, elle rappelle le souvenir du triomphe qu'il obtint après sa victoire contre les Illyriens, et finit par ces mots : VIXIT. ANN. IX. Wright, dans ses voyages, dit qu'il ne comprend pas comment un homme, et sur-tout un homme consulaire, peut dire qu'il n'a vécu que neuf ans; il croit qu'il faut lire L devant le nombre IX, de sorte qu'il auroit vécu cinquante-neuf ans (3). Mais ce voyageur se trompe avec plusieurs autres qui sont du même sentiment; il ne manque rien au nombre, et les lettres, ainsi que les chiffres qui ont un bon empan de hauteur, se sont très-bien conservés. Marcus Plautius comptoit n'avoir vécu que les années qu'il avoit passées dans la retraite à sa maison de campagne, et il regardoit comme non avenue la vie qu'il avoit menée jusqu'alors. L'empereur

mises au confessional de S. Pierre au Vatican, et celles du grand autel latéral de l'église de S. Ignace, au collège Romain, ne se trouvent point dans les peintures d'Herculanum. On voit bien, à la vérité, dans le *tom. IV*, *pl.* 65, des colonnes coloritiques ornées de festons de toutes sortes de fleurs en forme de spirale; et, *pl.* 58, une colonne canelée également en spirale; et dans le *t. III*, *pl.* 56, des colonnes formées de plusieurs branches ou rameaux entrelacés de loin à loin, dans la même manière; ce qui est bien plus ridicule encore que ce que critique Winkelmann. *C. F.*

(1) Voyez ci-dessus livre IV, ch. 6, §. 52, liv. IV, ch. 8, §. 29 et 30. *C. F.*

(2) Winkelmann n'en avoit vu que le dessin fait par Jean d'Udine, disciple de Raphaël; mais aujourd'hui toutes ces peintures ont été rendues publiques, et nous en avons déja parlé liv. IV, ch. 6, §. 52, et liv. IV, ch. 8, §. 4. *E. M.*

(3) *Travels*, *p.* 369.

Dioclétien,

Dioclétien, après avoir abdiqué l'empire, passa le même nombre d'années à sa maison de campagne, près de Salone en Dalmatie. Il disoit à ses amis qu'il n'avoit commencé à vivre que le jour de son abdication. Similis, un des plus illustres Romains du tems de l'empereur Adrien, fit mettre sur son tombeau une inscription semblable : elle portoit qu'il avoit vécu sept ans : c'étoit le tems qu'il avoit passé à jouir des douceurs de la vie champêtre (1).

§. 13. Je remarquerai à cette occasion que la villa Albani conserve encore un morceau des peintures antiques tirées du tombeau de la famille des Nasons, de laquelle étoit Ovide, conjointement avec plusieurs autres tableaux, gravés par Pierre Sante Bartoli. Ce morceau, dont j'ai déja parlé, liv. iv, ch. 8, §. 10, représente OEdipe avec le Sphinx. On croit assez généralement que toutes ces peintures sont détruites ; opinion que Wright a adoptée comme les autres. Dans la première partie supérieure de ce tableau, on voit un homme et un âne, que Bartoli a supprimés dans sa gravure comme des hors-d'œuvre ; et cet âne cependant est ce qu'il y a de plus savant dans la composition. La fable nous apprend qu'OEdipe prit le Sphinx, après qu'il se fut précipité du rocher, et le chargea sur un âne : c'est ainsi qu'il arriva à Thèbes, portant avec lui la preuve de la solution de l'énigme (2).

Tableau du sépulcre des Nasons.

§. 14. Quelque remarquable que soit dans l'histoire de l'art le nom d'Auguste et les restes des monumens de son siècle, il résulte du rapport de Pline (3), que le nom d'Asinius Pollion ne l'est pas moins, par la quantité de beaux ouvrages anciens que cet illustre connoisseur recueillit et qu'il exposa publiquement. L'historien de la nature et de l'art fait l'énumération de plusieurs de ces ouvrages, dont les plus connus sont le Taureau Farnèse, que j'ai décrit dans un chapitre précédent (4), et les femmes à

Ouvrages de l'art recueillis par Asinius Pollion.

(1) Xiphil. *in Hadr. p.* 253, *l.* 22.

(2) Tzetz, *Schol. ad* Lycophr. *v.* 7.

(3) Plin. *l. xxxvj, c.* 5, *sect.* 4, §. 10.

(4) Liv. vj, ch. 4. §. 14 et suiv.

cheval, ou les Hippiades de Stéphanus, qui représentoient sans doute des amazones à cheval, et qui reçurent cette dénomination du mot ἵππος, (cheval). La raison qui m'engage ici à faire mention des Hippiades de Stéphanus, dont le tems ne sauroit d'ailleurs être déterminé, c'est que je le regarde comme le même statuaire que Ménélas (auteur d'un groupe de deux figures de grandeur naturelle et conservé à la villa Ludovisi) nomme son maître dans l'inscription grecque qui l'accompagne. Quant à cet ouvrage, je me réserve d'en dire mon sentiment ci-après.

De la maison de campagne de Védius Pollion sur le Pausilipe.

§. 15. Je me propose de publier un beau bas-relief, découvert dans les débris de la maison de campagne d'un autre Pollion, qui avoit le prénom de Védius. Ce Pollion, qui mérite d'occuper une place parmi les personnages fameux de ce tems, fit un testament par lequel il légua à Auguste sa belle maison de campagne, située sur le Pausilipe, près de Naples. Les ruines de cette maison sont d'une immense étendue. Ce que j'ai trouvé de plus curieux au milieu de ces vastes débris, ce sont les fameuses pêcheries de murènes *(piscina)*, ou ces réservoirs entourés de murailles et pratiqués dans la mer par Védius Pollion. C'est cet homme qui, joignant à la politesse d'un courtisan la férocité d'un barbare, dit, un jour qu'il traitoit Auguste dans sa maison de campagne, et qu'il venoit d'être informé qu'un esclave avoit cassé un de ces vases précieux nommés *murrhins :* Qu'on le jette aux Murènes, *ad murænas!* L'empereur, pour empêcher Pollion de commettre à l'avenir une pareille cruauté, fit briser tous les vases de cette nature (1). Ce réservoir se voit encore aujourd'hui, et se trouve si bien conservé, que les deux treillis de bronze au travers desquels on faisoit entrer l'eau de la mer, paroissent être les mêmes treillis antiques, construits au siècle d'Auguste. Mais j'ignore si quelque auteur a fait mention de ces restes curieux, et s'ils ont été remarqués avant moi.

(1) Seneca, *De ira lib. iij, c. 40.*

§. 16. Pour ce qui regarde les maîtres de l'art qui se sont acquis de la réputation sous le règne des premiers successeurs d'Auguste, nous en sommes si peu instruits, qu'à peine savons-nous leurs noms. Il y a tout lieu de croire que les artistes ne jouirent pas d'une grande considération sous Tibère, qui n'aimoit pas les arts et qui faisoit peu bâtir (1). Comme l'histoire nous apprend que ce tyran farouche suscita des accusations odieuses aux personnes les plus opulentes des différentes provinces de l'empire et dans la Grèce même, pour avoir un prétexte de confisquer leurs biens (2); il est à présumer que dans ces tems malheureux on n'aura pas été tenté de faire des dépenses pour des ouvrages de l'art. Le temple d'Auguste fut le seul monument public qu'il fit élever, et encore ne l'acheva-t-il pas (3). Pour décorer la bibliothèque de l'Apollon Palatin, il fit venir de Syracuse une statue fameuse de ce dieu, connue sous le nom d'Apollon Téménite (4), ainsi appellé de la fontaine Téménite, qui donna cette dénomination à la quatrième partie de la ville de Syracuse.

De l'art sous le règne de Tibère.

§. 17. On sait que Tibère, à qui on avoit légué un tableau licencieux de Parrhasius, avec la condition que s'il étoit choqué du sujet, il recevroit à la place une somme considérable (5), accepta le tableau et le plaça dans son cabinet. Mais il paroît que l'amour de l'art eut la moindre part dans ce choix.

Goût de Tibère.

§. 18. Les statues devinrent des objets méprisables sous cet empereur, parce qu'elles furent la récompense des espions et des délateurs (6). Les têtes de ce prince sont rares et infiniment plus que les portraits d'Auguste. Cependant il s'en trouve deux dans le cabinet du Capitole (7). La villa Albani possède pareille-

Monumens de l'art sous Tibère.

(1) Sueton. *Tiber. c.* 47.

(2) Sueton. *Tiber. c.* 49.

(3) Suet. *Callig. c.* 21. Xiphil. *Tib. p.* 102, *l.* 12.

(4) Suet. *Tiber. c.* 74.

(5) Suet. *loc. cit. c.* 44.

(6) *Fragm.* Dion. *l. lviij, ap.* Constant. Porphyrog. *de Vit. et Virt.*

(7) Bottari, *Mus. Capit. t. II, tav.* 5, 6.

ment une statue surmontée d'une tête de Tibère qui le représente dans sa jeunesse; tandis que les têtes du Capitole le représentent dans un âge plus avancé (1).

Base de Pozzuoli, ou Pouzzoles.

§. 19. Le seul monument public de l'art du tems de cet empereur qui se soit conservé, est un piédestal carré de marbre blanc, élevé sur la place de Pouzzoles. Les mémoires historiques (2) et l'inscription nous apprennent qu'il fut érigé en l'honneur de Tibère par quatorze villes d'Asie qui, ayant beaucoup souffert par un tremblement de terre, furent rétablies par cet empereur. Les quatorze faces de ce piédestal sont chargées de bas-reliefs, représentant les figures symboliques de ces villes, dont chacune est désignée par son nom marqué au bas de la figure.

§. 20. Je ne sais si ceux qui sont entrés dans quelques détails sur ce monument, ont fait part au public d'une conjecture que j'ose hasarder ici. D'où vient que les villes en question ont fait élever ce monument plutôt à Pouzzoles qu'à Rome? La raison me paroît avoir été celle ci : elles vouloient placer ce monument de leur reconnoissance dans un endroit où il pouvoit être vu par l'empereur qui s'étoit retiré dans l'île de Caprée; s'il eût été érigé à Rome, ce prince ne l'auroit pas vu, puisqu'il avoit déclaré qu'il ne retourneroit plus dans cette ville. Tibère, quittant quelquefois son île, parcouroit les campagnes de Putéoli, de Baies et de Misène, et visitoit ces villes. On sait qu'il mourut dans la maison de campagne de Lucullus, située sur le promontoire de Misène (3).

(1) Aujourd'hui ces têtes ne sont pas si rares; on en voit une dans le cabinet Clémentin. *C. F.*

(2) Tacite, *Annal. lib. ij*, *c.* 47. On le sait aussi par les médailles frappées à cette occasion, avec l'épigraphe : *Civitatibus Asiae restitutis. C. F.*

(3) Suétone, dans la *vie de Tibere*, *ch.* 59 *et suiv.* Il embellit la ville d'Antioche d'une multitude de beaux édifices, de plusieurs portiques, d'un théâtre, d'un temple à l'honneur de Jupiter Capitolin, d'un grand nombre de statues et de colonnes de bronze. Voy. Jean d'Antioche, surnommé *Malala*, *Hist. Chron. liv. x*, *p.* 98 *et* 99, où il dit que Tibère

Prétendue statue de Germanicus

§. 21. C'est ici qu'il faudroit faire mention d'une statue, connue vulgairement sous le nom de Germanicus (1), qui étoit autrefois à la villa Montalto, ensuite nommée Négroni (2), et qui se trouve aujourd'hui à Versailles; mais il faudroit examiner si la tête en ressemble parfaitement à celle que nous connoissons de ce prince, et s'assurer si elle n'a point été ajoutée à la figure. Le nom du statuaire Cléomènes est gravé sur la plinthe, qui porte aussi une tortue. Une draperie qui couvre le bras gauche de la figure, laquelle est d'ailleurs nue, tombe sur cette tortue, qui doit avoir une signification particulière (3); mais j'avoue mon ignorance à cet égard, et je n'y trouve même pas lieu de hasarder une conjecture : car la tortue sur laquelle la Vénus de Phidias posoit le pied, et toutes les tortues symboliques que l'on connoît, ne peuvent nous donner à ce sujet aucun éclaircissement (4). Une véritable tête de Germanicus est celle qu'on voit au Capitole, et en même tems une des plus belles têtes impériales qui soient dans ce cabinet (5). On voyoit autrefois en Espagne la base d'une statue élevée à Germanicus par l'édile Lucius Turpilius (6).

De l'art sous le règne de Caligula

§. 22. Caligula, qui ordonna de renverser et de briser les sta-

étoit très-porté à la bâtisse de nouvelles fabriques. *C. F.*

(1) Fils de Drusus, frère de Tibère, ensuite adopté par lui pour son fils. Suétone, *in Tiber.* c. 15. Tacit. *Annal. lib. j*, *c.* 33; *lib. xij*, *c.* 25. *C. F.*

(2) Maffei (*Racc. di Statue*, *tav.* 69) en donne une figure qui tient de la caricature. On en voit le plâtre à l'académie françoise, à Rome. *C. F.*

(3) Il se pourroit que cette tortue eut quelque rapport à Mercure, qui forma sa lyre d'une écaille de cet animal; et dans ce cas Germanicus seroit représenté ici avec ce symbole, comme étant sous la protection de ce dieu. Je ne sais comment cette conjecture n'est pas venue à l'esprit de Winkelmann, lui qui avoit donné dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, *n.* 39, une pierre gravée qui représente Mercure avec une tortue pendue sur une épaule en forme de chapeau. Voyez l. iij, ch. 2, §. 6. *C. F.*

(4) Voyez Plutarque, *Conjug. præc. op. tom. II*, *p.* 142. *D.* Pausanias, *l. vj*, *c.* 25, *p.* 515, *in fine*. *C. F.*

(5) Bottari, *Mus. Capit. tom. II*, *tav.* 9.

(6) Grutt. *Insc. t.* 1, *p.* 236, *num.* 3. *Conf.* Pigh. *Annal. roman. anno* 764, *tom. iij*, *p.* 540.

tues des grands hommes placées dans le champ de Mars par Auguste (1); qui, après avoir fait apporter de la Grèce des statues de divinités, en fit abattre les têtes, pour y substituer la sienne (2); qui avoit même conçu le projet d'abolir la mémoire d'Homère (3), Caligula ne sauroit être considéré comme le protecteur des arts (4).

Caligula dépouille la Grèce de ses statues.

§. 23. Il envoya en Grèce Memmius Régulus, personnage consulaire, avec ordre de faire transporter à Rome les plus belles statues qu'on pourroit trouver. Memmius, qui fut obligé de lui céder sa femme Lollia Paulina, envoya aussi un grand nombre des plus beaux monumens de la Grèce, que l'empereur fit placer dans ses maisons de plaisance; car les plus belles choses, disoit-il, doivent être dans le plus bel endroit du monde: cet endroit c'est Rome (5). Son ordre comprenoit même la statue du Jupiter Olympien de Phidias (6); mais les architectes représentèrent qu'on risqueroit de briser ce monument composé d'or et d'ivoire, en voulant le déplacer (7); ce qui fit qu'on renonça au projet de le transporter à Rome. Ce projet de Caligula donne lieu à croire que le dommage que souffrit cette statue, lorsqu'elle fut frappée de la foudre du tems de Jules-César, n'aura pas été considérable (8).

Des portraits de Caligula.

§. 24. Les portraits en marbre de Caligula sont très-rares. A Rome on n'en connoît que deux; l'un, en basalte noir, se trouve dans le cabinet du Capitole (9); l'autre, en marbre blanc, est

(1) Suet. *Calig.* c. 34.

(2) Idem, c. 22.

(3) Idem, c. 34.

(4) Il fit détruire une très-belle maison de campagne d'Herculanum, pour la seule raison que sa mère y avoit été une fois retenue. Seneca, *De ira l. iij*, c. 22. *C. F.*

(5) Joseph. *Antiq. l. xix*, c. 1, *p.* 916.

(6) Suétone, *à l'endroit cité*, *ch.* 22. Caligula fit, entr'autres, transporter à Rome le fameux Cupidon de Praxitèle, dont on a parlé ci-devant p. 269, n. 4. Après sa mort, Claude l'avoit renvoyé à Thespis; mais Néron le fit ensuite venir une seconde fois à Rome, où il périt dans un incendie Paus. *l. ix*, *c.* 27, *p.* 762. *C. F.*

(7) Voyez ci-après liv. vj, ch. 8, §. 24.

(8) Euseb. *De præp. evang. lib. iv*, *c.* 2, *p.* 135.

(9) Bottari, *Mus. Capit. t. II*, *tab.* 2. Dans la *pl.* 12 il en donne un autre en

placé à la villa Albani, et représente ce prince en grand-prêtre, la tête couverte de la toge (1). La plus belle image de cet empereur est sans contredit une pierre gravée de relief que le général Walmoden, d'Hanovre, acheta à Rome, en 1766. On peut même placer ce camée au rang des ouvrages les plus parfaits dans ce genre (2).

§. 25. Les têtes d'Auguste que Claude ordonna de mettre à la place des têtes d'Alexandre qu'il fit couper de deux tableaux qui représentoient ce conquérant, nous prouvent quel connoisseur c'étoit que Claude (3). Glorieux de porter le nom de protecteur de lettres, il fit agrandir le Museum, destiné à recevoir les savans d'Alexandrie (4). Son ambition le portoit à passer pour un habile grammairien. Nouveau Cadmus, il vouloit mériter la gloire d'avoir inventé des lettres : c'est lui qui mit en vogue le Ⅎ renversé.

§. 26. Le beau buste de Claude, trouvé *alle Frattochie* (5), fut envoyé en Espagne, par le cardinal Ascanius Colonna. Lorsque le parti autrichien, dans la guerre de la succession, se fut emparé de Madrid, mylord Galloway chercha ce buste et apprit qu'il étoit à l'Escurial, où il le trouva servant de contrepoids à l'horloge de l'église. Il le fit enlever de là pour le transporter en Angleterre : j'ignore s'il y est arrivé et ce qu'il est devenu (6). Buste de Claude.

marbre blanc, qui n'est pas inférieur en beauté à celui-là. *C. F.*

(1) La statue nue, en marbre blanc, trouvée dans les excavations d'Orticoli, se voit dans le cabinet Clémentin. *C. F.*

(2) La pâte antique de ce camée que possède le chevalier d'Azara, offre un travail admirable. *C. F.*

(3) Plin. *l. xxxv*, *c.* 36, §. 16.

(4) Athen. *Deipn. l. vj*, *p.* 129.

(5) Montfauc. *Ant. expl. t. v.* pl. 129.

(6) Toute cette histoire est fausse, comme le chevalier d'Azara, qu'on vient de citer n. 2, a bien voulu m'en instruire. Le buste de Claude n'a jamais été à l'Escurial, mais bien à Madrid dans le palais *del Retiro*, où il est encore. Il a été détaché de sa base pour être placé sur une plinthe comme cela s'est fait pour tant d'autres bustes. Cette base, ou ce piédestal, qui se trouve maintenant dans une chambre souterraine du palais du

Du groupe faussement nommé Arie et Pétus.

§. 27. Un ouvrage très-important du tems de cet empereur seroit le fameux morceau nommé vulgairement le groupe d'Arie et Pétus, dans la villa Ludovisi, si le sujet représenté pouvoit s'accorder avec cette dénomination (1). On sait que Cécina Pétus, de famille patricienne, enveloppé dans la conjuration de Scribonien contre Claude, fut condamné à se donner la mort; on sait aussi que sa femme, voyant qu'il n'avoit pas le courage de se frapper, s'enfonça un poignard dans le sein, puis le retira et le présenta à son mari, en disant : *Prends, il ne fait point de mal* (2). Les amateurs qui connoissent ce groupe, savent qu'il est composé de deux figures, l'une d'homme et l'autre de femme. L'homme qui est nu et qui a des moustaches, se plonge de la main droite une courte épée dans le corps, au-dessus de la clavicule, et soutient de la main gauche une femme drapée qui est tombée sur ses genoux et qui est blessée à l'épaule droite, ainsi qu'on peut le voir par quelques gouttes de sang indiquées au haut du bras. Aux pieds de ces figures on voit un grand bouclier de forme ovale, et sous le bouclier un fourreau d'épée.

Des fausses explications de ce groupe

§. 28. D'après le principe que je me suis fait (3) et dont je crois avoir démontré la justesse dans mon *Essai sur l'allégorie* et dans la préface de mon *Explication de Monumens de l'antiquité*, ce groupe ne sauroit représenter un sujet de l'histoire romaine. Il est certain qu'il ne se trouve point de représentations de figures entières, ni en statues, ni en bas-reliefs, tirées de l'histoire véritable, et que les artistes de l'antiquité n'ont jamais passé les bornes de la mythologie. D'ailleurs, ce seroit aller contre les notions que nous donne Pline (4), que de vouloir chercher dans

roi à Madrid, est d'une beauté étonnante. Montfaucon (*loc. cit.*) donne la figure de ce buste encore attaché sur sa base. *C. F.*

(1) Voyez aussi ci-dessus liv. vj, ch. 2, §. 31. *C. F.*

(2) Plin. Sec. *Epist. lib. iij, epist.* 16. Martial. *lib. j, epigr.* 14.

(3) Voyez ci-dessus liv. v, ch. 1, §. 7.

(4) *Lib. xxxiv, c. 5, sect.* 10.

ce

ce sujet un évènement de l'histoire romaine : nous avons vu que cet écrivain établit que les Romains avoient coutume d'être vêtus, tandis que la figure d'homme de notre groupe, qui est absolument nue, indique un personnage des tems héroïques. On ne peut donc nullement admettre que c'est un sénateur romain; parce que le bouclier et l'épée ne sont point des attributs qui lui conviennent; et il en est de même des moustaches que porte cette figure, qui n'étoient plus d'usage à cette époque. Mais surtout ce ne sauroit être Pétus, car on sait que, condamné à s'ouvrir les veines, il attendit l'exécution (1), n'ayant pas eu le courage de suivre l'exemple de sa femme. Au surplus, pourquoi auroit-on élevé une statue à Pétus, puisque cet honneur n'a pas été rendu à Thrasée et à Helvius Priscus, qui avoient conspiré contre Néron, et qui à cause de cela furent révérés comme des demi-dieux par quelques partisans de la liberté. Maffei (2), qui s'est rappellé que Pétus ne s'est pas tué avec le poignard qu'Arie lui avoit présenté, et qui s'autorise de cette circonstance pour rejetter la dénomination ordinaire de ce groupe a recours à l'histoire de Mithridate, dernier roi de Pont. Il croit que la figure dont il s'agit représente l'eunuque Ménophile à qui ce roi avoit confié sa fille malade, et qui se tua après avoir tué la princesse, de peur de la voir déshonorée par l'ennemi. Il faut convenir que ce dernier sentiment vaut encore moins que le premier; car le prétendu eunuque a non-seulement tout ce qui caractérise l'homme, mais il porte aussi une moustache, comme on a vu ci-dessus (3).

(1) Tacit. *Annal. lib. ult. in fine.* Tacite parle ici de Pétus Thraséa, dont Winkelmann fait mention ci-après. *C. F.*

(2) *Raccolta di Statue*, *tav.* 60, 61, où il en donne la figure fort peu exacte et dessinée ou gravée à contre sens. *C. F.*

(3) Tel étoit aussi en effet Ménophile, comme nous le dit Ammien Marcellin, *liv. xvj*, *c.* 7, où il raconte ce fait; et nous savons d'ailleurs, que les véritables eunuques étoient ceux qui se tenoient auprès des souverains de la Grèce et de la Perse, pour leur servir de garde ou de valets-de-chambre, ainsi que pour garder les femmes; et l'on prenoit, en général pour cela les enfans mâles des barbares. Voy. Hérod. *l. viij*, *c.* 105, *p.* 668; Xénophon, *Cyropæd. lib. vij*, *p.* 156; Evagr. *Eccles. hist. lib. iv*, *c.* 22. *C. F.*

Explication plus vraisemblable de ce sujet.

§. 29. Gronovius (1) a cru que ce sujet représentoit les enfans d'Eole, roi des Tyrrhéniens, Macarée et sa sœur Canacé, qui furent épris d'une violente passion l'un pour l'autre, et qui se virent forcés, selon Hygin (2), de se tuer, lorsque leur père fut informé de leurs incestueuses amours. Pour moi, je pense qu'il nous offre, non le fils d'Eole, mais le garde que ce roi envoya à sa fille avec une épée dont elle devoit se tuer, pour expier le crime qu'elle avoit commis avec son frère. Il est certain que la figure de notre groupe ne sauroit représenter le frère de Canacé, parce que c'étoit encore un jeune homme; ni aucun héros de l'antiquité, parce qu'il n'y a point de noblesse dans sa physionomie, à laquelle la barbe sous le nez, comme l'étoit celle des captifs barbares, donne un caractère encore plus ignoble. On voit, au contraire, que l'artiste s'est proposé pour but de caractériser, par la férocité des traits et par la force du corps, un de ces satellites qu'on a représentés, en général, comme des hommes bas et insolens (3). Le bas-relief de la villa Pamfili, sur lequel on voit la fable d'Alopé, nous offre les gardes du roi Cercyon avec des airs de tête semblables, et pareillement sans draperie (4). Au reste, l'explication que je propose, se trouve encore appuyée par la figure de la femme : car ses cheveux unis et sans boucles, dans le goût de ceux que les Grecs donnoient aux figures des nations étrangères, de même que son vêtement frangé indiquent une personne qui n'est pas née en Grèce (5). Cette explication ne satisfera peut-être pas entièrement les connoisseurs ; mais je ne crois pas qu'il soit possible d'en donner une plus vraisemblable. Je pense d'ailleurs que la fin de l'his-

(1) *Thesaur. antiq. græc. t. III, p.* 30. Cet auteur donne cette pensée pour une conjecture ; mais il soutient, d'aprés l'opinion générale de ce tems-là, que ce groupe représente Arie et Pétus. *C. F.*

(2) *Fab.* 242 *et* 243. Macarée et Canacé se tuèrent loin l'un de l'autre, et dans des tems différens ; l'on ne pouvoit donc pas les représenter dans un seul et même groupe. *C. F.*

(3) Suidas. *v.* Ἄγριος.

(4) *Explic. de Mon. de l'ant. n.* 92.

(5) Voyez tom. I, p. 148, n. 1, p. 509, n. 1.

toire de Canacé est perdue, comme il est arrivé à l'égard de la fable d'Alopé, que j'ai cherché à suppléer par un monument antique. Tout ce que nous savons de cette aventure est tiré du récit succinct d'Hygin, et de l'épitre qu'Ovide fait adresser par Canacé à son frère Macarée (1), en lui marquant qu'Eole, son père, lui a envoyé par un de ses gardes une épée dont l'objet lui est connu, et qu'elle s'en servira pour abréger ses jours.

Interea patrius vultu moerente satelles
Venit, et indignos edidit ore sonos:
Æolus hunc ensem mittit tibi: tradidit ensem,
Et jubet ex merito scire quid iste velit.
Scimus; et utemur violento fortiter ense:
Pectoribus condam dona paterna meis.

§. 30. Or, comme cette lettre précède sa résolution, et qu'aucun écrivain ne fait mention du garde, nous pouvons nous figurer, par l'inspection de l'ouvrage, que ce soldat, n'ayant pas été instruit de l'objet de sa mission, remit d'un air triste la fatale épée à Canacé, et qu'il s'en est percé le sein, après avoir vu que la princesse s'étoit tuée (2).

Du groupe faussement nommé le jeune Papirius et sa mère.

§. 31. Comme la fausse dénomination de ce groupe, dont le travail est digne d'un tems beaucoup plus reculé, m'a engagé

(1) *Epist. xij, v.* 95 *et seq.*

(2) Hygin, qui (au *num.* 242, que nous avons cité) parle des hommes qui se sont livrés au suïcide, auroit dû dire cela; d'autant plus, qu'il fait mention de la mort de Canacé et de Macarée. Tout ce qu'on peut dire avec quelque certitude sur ce groupe, c'est que la statue de l'homme ressemble beaucoup par les cheveux, la moustache et la physionomie au Gladiateur moribond du Capitole, comme aussi l'un et l'autre ont un bouclier semblable. On pourroit conclure de là, sans craindre de se tromper, que ces deux statues représentent des soldats d'une même nation. Et, comme le Gladiateur (ainsi qu'on l'a observé ci-dessus note de la page 248, est probablement un guerrier spartiate, il se pourroit que le soldat de l'autre groupe fut de même un Lacédémonien. Le style de ce dernier n'offre presque aucune différence de celui de l'autre, à l'exception des restaurations faites au bras droit avec lequel il se tue, et quelques autres pareilles, de fort peu d'importance. *C. F.*

d'en faire l'examen dans cet endroit, je profiterai de l'occasion pour parler d'un autre groupe, qui se trouve dans la même villa et qui mérite également d'être rangé dans la classe des ouvrages supérieurs. Ce groupe est de Ménélas, disciple de Stéphanus, comme nous l'apprend l'inscription grecque ; et ce Stéphanus est, suivant toutes les apparences, le même que celui qui s'étoit rendu célèbre par ses Hippiades, ou ses amazones à cheval, ainsi que je l'ai observé plus haut. On voit que je veux parler du fameux groupe connu sous le nom du jeune Papirius et sa mère, dont Aulugelle nous raconte l'aventure (1). Cette dénomination a été généralement reçue, parce qu'on a voulu jusqu'ici trouver, en général, des sujets de l'histoire romaine dans les ouvrages de l'antiquité, au lieu qu'on auroit dû chercher à les expliquer par les écrits d'Homère ou par la mythologie grecque.

Raisons qui démontrent que ce groupe ne représente Papirius et sa mère.

§. 32. Cela supposé, et en faisant réflexion que ce groupe est l'ouvrage d'un artiste grec, qui n'aura pas choisi un trait peu important de l'histoire romaine, tandis qu'il pouvoit se signaler par des figures héroïques du haut style, nous parvenons à démontrer la fausseté de la dénomination reçue. Je pense aussi qu'on pourroit fort bien révoquer en doute l'histoire du jeune Papirius, qu'Aulugelle avoit tirée d'un discours de Caton l'ancien, et qu'il avoit écrite de mémoire, comme il le marque lui-même, sans avoir l'original sous les yeux (2).

(1) Gell. *Noct. Att. l. 1, c. 23.*

(2) *Ea Catonis verba huic prorsus commentario indidissem, si libri copia fuisset id temporis cum hæc dictavi. loc. cit.* On pourroit revoquer ce trait d'histoire en doute d'après ce qu'Aulugelle ajoute, savoir, que les sénateurs avoient coutume d'amener au sénat leurs fils, lorsqu'ils avoient pris la robe prétexte, c'est-à-dire, lorsqu'ils avoient atteint l'âge de dix-sept ans. Ce doute seroit même autorisé par le témoignage de Polybe : cet historien réfute deux écrivains grecs qui avoient avancé que les Romains menoient leurs fils dans le sénat dès l'âge de douze ans ; ce qui n'est, dit-il, ni vrai, ni croyable ; à moins, ajoute-t-il ironiquement, que la fortune n'eût aussi donné en partage aux Romains d'être sages dès leur naissance. Cependant, quoique Polybe, comme beaucoup plus ancien, mérite qu'on mette plus de con-

§. 33. La figure du prétendu Papirius fournit la principale raison pour me faire rejetter ici tout sujet d'histoire romaine. D'abord elle est nue, et par conséquent héroïque, c'est-à-dire, telle que les Grecs figuroient leurs héros; au lieu que les Romains avoient coutume non-seulement de vêtir leurs hommes illustres, mais aussi de les couvrir de la cuirasse. Qu'on me permette de citer encore une fois le passage de Pline : *Græca quidem res est, nihil velare; at contra Romana ac militaris, thoraces addere* (1).

Raisons qui me font douter que ce groupe représente Phèdre et Hippolyte, ainsi que je l'avois pensé

§. 34. Après m'être convaincu que ce sujet ne pouvoit pas représenter l'aventure de Papirius, j'ai pensé que ce seroit plutôt Phèdre qui déclare sa passion à Hippolyte, parce que l'expression dans la physionomie du jeune homme sembloit dénoter l'horreur que lui inspire une pareille déclaration. Tel étoit mon sentiment lorsque je publiai la première édition de cette *Histoire*. Ce qu'il y a de certain, c'est que l'expression du jeune homme n'indique pas la moindre trace du sourire malin, ni de l'air contraint qu'un écrivain moderne a prétendu y trouver, parce qu'il s'en est tenu à la dénomination établie (2). Ce sujet s'étoit présenté à mon esprit, parce que les anciens l'ont

fiance dans son témoignage; je ne veux pas insister sur la réfutation d'Aulugelle, parce qu'enfin ce qui n'étoit pas convenable pour un enfant de douze ans, pouvoit l'être pour un jeune homme de dix-sept; et l'aventure de Papirius peut avoir été vraie, quoiqu'il n'y ait qu'Aulugelle qui en fasse mention. Jacques Gronovius auroit mieux fait de citer Polybe, quand il a commenté ce passage d'Aulugelle.

(1) Il y a des personnes qui s'imaginent de retrouver ce même trait de l'histoire romaine dans une des peintures des thermes de Titus; « mais dit M. Carletti, comme on ne peut pas rendre » raison de la troisième de ces figures, » on a recours à quelque trait bien connu de l'histoire; cependant il est à espérer, ajoute-t-il, que cette manie et » cette gloriole de vouloir retrouver les » vrais sujets de chaque peinture, de » chaque monument, vienne enfin à » cesser ». La figure qu'on dit être celle de Papirius, est de même nue dans cette peinture des thermes de Titus. *E. M.*

(2) Du Bos, *Réflexions sur la poésie et sur la peinture*, *t. I*, *sect.* 38, *p.* 400 *et suiv.*

non-seulement traité assez souvent, mais qu'il se trouve encore aujourd'hui répété sur divers bas-reliefs, dont deux se voyent à la villa Albani et un à la villa Pamfili. Ce qui me fit naître quelques doutes sur ma conjecture, c'est que, suivant ce groupe, Phèdre découvriroit elle-même sa passion à Hippolyte, ce qui seroit contraire à la fable de la tragédie d'Euripide. D'ailleurs, Phèdre et Hippolyte auroient ici les cheveux courts, de la manière que les porte Mercure, tandis que chez les Grecs les adolescens de cet âge portoient les cheveux longs; et une pareille chevelure courte avoit toujours quelque signification particulière (1).

[illegible] qui me font croire que ce groupe représente Electre et Oreste.

§ 35. Plein de ce doute, je considérois de nouveau cet ouvrage, lorsque je fus tout-à-coup frappé d'un trait de lumière qui m'éclaira, et cela par la circonstance qui m'avoit paru inexplicable jusqu'alors, savoir, les cheveux coupés. Je crois donc voir dans ce groupe le premier entretien qu'Electre eut avec son frère Oreste qui étoit plus jeune qu'elle : tous deux ne pouvoient être représentés qu'avec des cheveux renaissans. Sophocle nous apprend qu'Electre voulut se faire couper la chevelure par sa sœur Chrysothémis (ce qu'il faut regarder comme fait), pour la déposer avec celle de cette sœur sur la tombe d'Agamemnon, leur père, en signe de la durée de leur affliction (2). De son

(1) Voyez tom. I, pag. 456, note 1; pag. 474, §. 37; pag. 540, §. 47, où, dans la note 1, j'ai remarqué, d'après Plutarque, que chez les Grecs c'étoit une règle générale dans des tems de calamité que les femmes se coupassent les cheveux et que les hommes les laissassent croître; à l'opposé de ce que pratiquoient les Romains, chez qui les hommes ne se coupoient ni les cheveux ni la barbe, comme on l'a dit ci-dessus, p. 365, note 1, col. 2; et les femmes, avant de couper leurs cheveux les portoient déliés et flottans sur les épaules, comme dans l'exemple que donne Plutarque aux funérailles de leur père. Il auroit donc fallu trouver une raison particulière pourquoi Papirius et sa mère, qui étoient Romains, auroient dû porter les cheveux coupés dans cette circonstance; et chez les auteurs les plus modernes, qui ont parlé de ce groupe, l'abbé Dolce n'auroit pas dû omettre d'en indiquer la cause dans sa *Discriz. istor. del museo di Christ. Dehn*, *tom. III*, *n.* 8.

(2) Sophocl. *Electr. v.* 52, 450.

côté, Oreste avoit déja fait la même chose avant qu'il se fût découvert à Electre. Ce furent ces cheveux que Chrysothémis trouva sur la tombe de son père, qui lui firent conjecturer l'arrivée de ce frère chéri à Argos (1). Lorsqu'Oreste se fut eusuite fait connoître à Electre, elle le prit par la main et lui dit : ἔχω σὲ χεροῖν: *Je te tiens par la main* (2) ! action qui se trouve exprimée dans ce groupe : car Electre tient de sa main droite celle d'Oreste et pose la main gauche sur son épaule (3). En général, on peut se représenter ici la scène touchante de l'*Electre* du tragique grec qui renferme cet entretien. Il paroît d'ailleurs que le statuaire s'est plus attaché à suivre la tragédie de Sophocle que les *Coëphores* d'Eschyle. La circonstance du premier entretien d'Oreste avec Electre, est distinctement rendue dans les airs de tête des deux figures. On voit les yeux d'Oreste inondés, pour ainsi dire, de larmes, et ses paupières gonflées à force d'avoir pleuré: il en est de même d'Electre, on lit sur sa physionomie la joie et la tristesse, l'attendrissement et l'abattement (4).

§. 36. Si ce groupe représente véritablement Oreste et Electre, je pourrai dire que je les ai reconnus au même signe qu'Eschyle fait connoître Oreste à Electre, c'est-à-dire, aux cheveux(5): car on sait qu'il les montra à sa sœur pour lever tous ses doutes (6). Quoique cette manière d'amener la reconnoissance de deux personnes dans le plan d'une tragédie, (appellée ἀναγνώρισις) soit, suivant Aristote, la moins heureuse des quatre sortes de

(1) Sophocl. *Electr. v.* 905.

(2) Ibid. *v.* 1238.

(3) On en trouve aussi la figure chez Maffei, *Raccolta di Statue*, *tav.* 62, 63. *C. F.*

(4) Propert. *lib. ij*, *eleg.* [illegible]. 1, 5, 6.

Non ita dardanio gravisus Atrida triumpho est,
. . . .
Nec sic Electra salvum cum Aspexit Orestem ,
Cujus falsa tenens fleverat ora soror.

(5) Æschyl. *Coëph. v.* 168, 178.

(6) Ibid. *v.* 224.

reconnoissances dramatiques, on peut dire néanmoins que ce signe concourt ici plus qu'aucun autre au dénouement d'une représentation vraisemblable (1).

Indication d'une autre statue d'Electre de la villa Pamfili.

§. 57. D'après la supposition que je viens d'établir, j'ose donner le nom d'Electre à une belle statue de la villa Pamfili, d'une conservation parfaite, à l'exception du bras gauche : elle est de la grandeur de l'Electre précédente. Différente pour l'attitude, elle ressemble à la première quant à l'expression, et même quant aux traits du visage. Cette dénomination se trouve autorisée par les mêmes caractères, c'est-à-dire, par les cheveux courts, qui sont traités de même aux trois figures. Les cheveux de cette dernière statue, qui furent regardés comme quelque chose d'extraordinaire, lorsqu'on en fit la découverte, et qui la firent prendre plutôt pour une figure d'homme que pour une figure de femme, ont induit en erreur ceux qui dans l'explication des monumens ne peuvent sortir de l'histoire romaine, et leur ont fait imaginer une dénomination très-ridicule. Ils ont cru voir dans cette statue le fameux Publius Clodius, habillé en femme, lorsqu'il voulut, à la faveur de ce déguisement, s'introduire dans le lieu où se célébroient les mystères de la Bonne Déesse, pour abuser de Pompéia, femme de César (2), ainsi que nous l'avons déja dit vers la fin du chapitre précédent. Or, comme je crois rétablir la véritable dénomination de cette statue, et que son socle antique ne subsiste plus, je m'imagine que la figure d'Electre avec celle d'Oreste qui est perdue, formoient ensemble un groupe, disposé de manière que le bras gauche d'Electre reposoit sur l'épaule d'Oreste (3).

(1) *Poët. c.* 11, *op. t. IV*, *p.* 12.

(2) Cicer. *Ad Attic. lib. j*, *epist.* 12. Dion Cassius, *Hist. rom. l. xxxvij*, *c.* 45, *tom. I*, *p.* 159.

(3) L'opinion de l'abbé Visconti (*Museo Clement. tom. I*, *tav.* 30, *pag.* 62), paroît plus vraisemblable. Il y reconnoît un jeune Hercule imberbe; comme on peut le conjecturer aussi par la grosseur du col de cette figure, ainsi que par ce que Winkelmann dit, liv. iv, ch. 2, §. 44, et ce qu'on remarque dans la figure donnée dans l'ouvrage de Visconti, *tom. I*, *pag.* 207. On pourroit croire alors que

§. 58.

§. 38. J'espère que le lecteur me pardonnera mes digressions qui ont un peu interrompu le fil de cette *Histoire*, et qu'il aura la même indulgence pour celles qui pourront avoir lieu dans la suite : elles se sont présentées naturellement : d'ailleurs, l'époque dont nous parlons n'offre aucune production de l'art qui soit de quelque importance.

De l'art sous le règne de Néron et de son goût en général.

§. 39. Néron, successeur de Claude, témoigna une passion effrénée pour tout ce qui étoit relatif aux arts. Mais cette passion ressembloit chez lui à celle de l'avarice, qui cherche plutôt à accumuler qu'à produire. Il a manifesté toute la dépravation de son goût en faisant dorer la statue d'Alexandre le Grand, ouvrage de Lysippe. Pline, qui rapporte ce fait, ajoute que la dorure ayant caché la finesse du travail, on fut obligé de l'enlever, et qu'après cette opération la statue étoit encore infiniment plus estimée, quoiqu'on y apperçut les cicatrices et les sillons qui avoient servi à fixer l'or (1). Une autre preuve de son mauvais goût, ce sont les rimes qu'il cherchoit à placer à la césure et à la fin du vers, ainsi que les métaphores ampoulées qu'il entassoit les unes sur les autres : vices de diction que Perse tourne en ridicule (2). Il y a grande apparence que Sénèque (3), qui exclut la peinture et la sculpture de la classe des arts libéraux, influa beaucoup sur le goût de ce prince (4).

c'est Hercule habillé en femme, lorsqu'il étoit chez Omphale, ou plutôt lorsqu'étant très-jeune et habillé en femme, après la bataille contre Antagore, secouru par les Méropes, il fut obligé de fuir et de se retirer chez Tressa, qui ne put le reconnoître, ni discerner qu'il étoit homme; fait dont on renouvelloit tous les ans le souvenir dans l'île de Cos, où les grands prêtres d'Hercule, vêtus en femme, et la tête ceinte d'une bandelette, commençoient ainsi le sacrifice, comme nous l'apprend Plutarque, *Quæst. græc. in fine*, *oper. t. II*, *pag.* 304. *C. F.*

(1) Plin. *l. xxxiv*, *c.* 19, §. 6.

(2) Pers. *Sat.* 1, *v.* 93, 95.

(3) *Epist.* 88.

(4) Parmi le grand nombre d'extravagances de Néron, citées par Pline, *liv. xxxv*, *ch.* 1, *sect.* 33, on connoît celle de s'être fait peindre sur toile en figure colossale haute de vingt-cinq pieds; chose qui n'avoit pas été faite avant lui, comme le remarque l'historien. Ce passage de Pline n'est cependant pas trop clair; car

§. 40. Il n'est pas facile de porter un jugement sur le style de l'art sous Néron : car, à l'exception de deux têtes mutilées de cet empereur, de la prétendue statue d'Agrippine, sa mère, et d'un buste de Poppéa, sa femme, il ne nous est rien parvenu de considérable. Pour ce qui concerne les prétendus portraits de Sénèque, ils ne peuvent pas représenter ce Romain, ainsi que je le ferai voir ci-après.

Des portraits de Néron, et de ceux des personnes de son tems.

§. 41. La tête de Néron conservée dans le cabinet du Capitole (1), n'a d'antique que la partie supérieure, et le visage même n'a d'original qu'un œil (2). Dans la superbe collection des portraits des empereurs, exposée à la villa Albani, la tête de Né-

on ne sait s'il faut rapporter ce caprice singulier de Néron, à l'idée de ce prince de faire représenter sa figure d'une grandeur aussi désordonnée, ou si la réflexion tombe simplement sur ce que ce portrait a été peint sur toile, comme si l'usage de la toile dans la peinture eut été inconnu avant Néron. Nous savons qu'il a existé plusieurs statues colossales avant cet empereur, tant en bronze qu'en marbre; mais on ne trouve, que je sache, dans aucun écrivain qu'on se fut servi de la toile pour y peindre des portraits. Pline, que nous venons de citer, rapporte (*liv. ix*, *ch.* 1, *sect.* 5) que dès le tems d'Alexandre le grand on avoit commencé à teindre la toile; et il ajoute qu'à cette époque on faisoit des toiles peintes, non-seulement pour vêtemens, mais aussi pour voiles de navires, et pour garantir les théâtres, les places publiques et les rues contre l'ardeur du soleil; Néron fit tendre au-dessus de ses amphithéâtres de ces toiles peintes en bleu, parsemées d'étoiles. M. Delaval (*An exper. inquiry*, *etc.*) est entré dans d'autres détails encore relativement à l'art de teindre la toile chez les anciens. Si nous n'avons point d'exemples de portraits peints sur toile avant le règne de Néron, nous savons du moins qu'on en avoit peints sur velin. On plaça la représentation d'un dragon énorme peint sur un morceau de velin d'une grandeur considérable, sur le toit de la maison où logeoit Lépide, un des triumvirs, pour chasser les oiseaux qui, par leur chant, l'empêchoient de dormir. Pline, *l. xxxv*, *ch.* 11, *sect.* 38. *E. M.*

(1) Bottari, *Mus. Capit. t. II*, *tav.* 16.

(2) Cette tête, plus grande que nature et parfaitement conservée, est d'une beauté extraordinaire; elle représente Néron figuré en Apollon et couronné de laurier. On la voit aujourd'hui dans le cabinet Clémentin, où il y a pareillement une statue de cet empereur sous la forme d'Apollon jouant du cistre, d'un travail peu commun, qui a été trouvée dans les fouilles de la villa Négroni : elle est pareille à celle qui a été donnée par de la Chausse, *Mus. rom. t. I, sect.* 1, *tab.* 58. *C. F.*

ron manque, d'où l'on peut juger de la rareté des images de ce prince. D'après cet exposé, que veut-on prouver par une tête de bronze de la villa Mattéi ? Cette tête, d'un travail moderne des plus médiocres, mériteroit aussi peu d'être rapportée qu'une autre tête moderne de Néron, si on ne la trouvoit pas citée par Keysler, comme une antique du premier mérite, d'après des livres aussi plats que mal raisonnés, qu'il a copiés. Il en est de même du cabinet du Capitole : des inspecteurs ignorans y ont placé une tête de Néron entièrement moderne (1), à côté de la tête restaurée dont je viens de faire mention. On y trouve pareillement une tête de cet empereur travaillée de relief dans le goût des médaillons. Je ferai ici une observation générale : c'est que toutes ces têtes exécutées en demi-bosse, sont des productions modernes.

§. 42. On connoît trois statues sous le nom d'Agrippine : la première et la plus belle est dans le palais nommé la *Farnesina* (2) ; la seconde se voit au cabinet du Capitole (3), et la troisième à la villa Albani. Le beau buste de Poppéa du Capitole, est curieux encore par la singularité de la matière : il est d'un seul morceau de deux différentes couleurs ; de façon que la tête et le cou sont blancs, tandis que le sein, qui est drapé, est ce que les Italiens appellent *paonazzo*, c'est-à-dire, qu'il y a des taches et des veines violettes (4).

§. 43. Par rapport à l'art, les têtes qui portent le nom de Sénèque sont infiniment plus remarquables que celles de Néron. La plus belle, qui est en bronze, se trouve au cabinet d'Herculanum (5). Parmi les têtes de Sénèque qui sont en marbre, on distingue celles des villa Médicis et Albani, mais sur-tout celle

Des prétendues têtes de Sénèque.

(1) Bottari, *Mus. Capit. t. II, tav.* 17.

(2) Elle se trouve aujourd'hui dans le cabinet du roi de Naples. *C. F.*

(3) Bottari (*tom. III, tav.* 53) dit qu'elle représente Agrippine, femme de Germanicus. *C. F.*

(4) Bottari, *Mus. Capit. t. II, tav.* 18.

(5) *Bronzi d'Ercol. t. I, tav.* 35, 36.

qui appartient à M. Dyk, consul d'Angleterre à Livourne, et qui est d'une parfaite conservation. Cette antique, qui se voyoit autrefois dans la maison Doni, à Florence, lui fut vendue pour cent trente séquins. Outre ces portraits, on voyoit autrefois à Rome un buste en forme d'hermès, entièrement semblable aux précédentes têtes. Ce buste, avec d'autres antiquités, fut transporté en Espagne par Gusman, vice-roi de Naples (1); mais on prétend qu'il périt dans un naufrage avec toute la charge du vaisseau. Toutes ces têtes ont été regardées généralement comme des portraits de Sénèque, sur la bonne foi seulement de le Fevre, qui avance, dans ses éclaircissemens sur les portraits des hommes illustres, recueillis par Fulvius Ursinus, qu'il se trouve sur une de ces médailles entourées d'un cercle, connues sous le nom de *crotoniati* ou *contorniati*, une tête semblable avec le nom de Sénèque (2); mais ni lui ni personne n'a jamais eu connoissance de la médaille. En voyant la dénomination de ces têtes établie sur des fondemens si peu solides, je me suis senti confirmé dans mes doutes, et je me suis demandé comment il étoit possible que du vivant d'un homme d'une réputation si équivoque on eût tellement multiplié ses portraits, qu'il n'est aucun personnage illustre dont il nous en soit parvenu un aussi grand nombre? Pour le buste d'Herculanum, il est certain qu'il faudroit qu'il eût été fait du vivant de Sénèque; et les têtes en marbre indiquent toutes un tems où les arts étoient florissans. Il n'est pas non plus croyable qu'un prince aussi instruit qu'Adrien eût voulu placer dans sa maison de campagne le portrait d'un philosophe si peu digne de ce nom; car il n'y a pas long-tems qu'on a trouvé dans les excavations de cette maison le fragment d'une de ces têtes; morceau d'un beau caractère, lequel appartient à M. Cavaceppi, sculpteur romain. S'il faut que je dise mon sentiment

(1) Gronov. *Thes. antiq. græc. t. III.*

(2) *Num.* 151, *pag.* 74. Lefevre dit qu'elle se trouvoit autrefois dans le cabinet du cardinal B. Maffei. *C. F.*

sur ces têtes, je pense qu'elles représentent un personnage plus ancien, plus illustre et plus respectable que Sénèque (1).

De la prétendue statue de Sénèque de la villa Borghèse.

§. 44. Après avoir parlé de ces différentes têtes, je ne puis passer sous silence la prétendue statue de Sénèque de la villa Borghèse. Je répéterai ici ce que j'ai dit à ce sujet dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (2), en ajoutant les observations que j'ai faites depuis. Le prétendu Sénèque de la villa Borghèse est une statue nue de marbre noir, qui ressemble parfaitement, tant pour l'attitude que pour la physionomie, à une figure sans draperie, de grandeur naturelle et de marbre blanc, qu'on conserve à la villa Pamfili (3), et qui ressemble pareillement à une petite statue de la villa Altieri, à laquelle il manque la tête. Ces deux figures portent un panier à la main gauche (4), tel qu'en portent aussi deux petites figures vêtues en valets qu'on voit à la villa Albani. Comme il y a aux pieds d'une de ces figures un masque comique, on peut conclure qu'elle représente un valet de comédie, dont la fonction étoit, ainsi que celle du Sosie de l'*Andrienne* de Térence, d'aller au marché acheter les provisions de bouche (5). De-là nous tirerons l'induction, que la statue Borghèse, de même que la figure Pamfili et la figurine Altiéri, nous offrent des personnages de l'ancienne comédie. D'ailleurs, dans la dénomination de la statue

(1) Sénèque cependant n'étoit pas aussi méprisable que Winkelmann le dépeint ici, et l'on peut voir son mérite apprécié avec bien plus de justice, entr'autres, chez Juste Lipse, *Manuductio ad Stoic. philos. lib.* 1, *c.* 18, *op. t. IV*, *p.* 454. Et certainement, Sénèque a été beaucoup plus célèbre que bien d'autres philosophes grecs dont on a conservé les bustes. *C. F.*

(2) *Part. iv*, *c.* 9, §. 2.

(3) Maintenant dans le cabinet Clémentin. Nous en avons fait mention tom. I, p. 189, col. 1, où nous avons dit qu'il pouvoit représenter un esclave des bains; et, à le considérer par les traits de son visage, on pourroit le prendre pour un Africain ou pour un Maure. *C. F.*

(4) Cet accessoire paroît plutôt un vase ou un séau de métal, qu'un panier. *C. F.*

(5) Dans cette supposition il faudroit croire que cette figure appartenoit à quelque groupe; puisque isolée, elle n'auroit inspiré que peu d'intérêt. *C. F.*

Borghèse, il ne se trouve pas le moindre fondement de vraisemblance, pas même avec les prétendues têtes de Sénèque. Le haut de la tête de cette figure, ainsi que de celle de la villa Pamfili, est entièrement chauve, pendant que celui des têtes dites de Sénèque est garni de cheveux. Pour moi, j'ignore quelles ont pu être les raisons qui ont fait donner le nom de Sénèque mourant à ce morceau. Quoi qu'il en soit, comme les jambes manquoient à la statue, au lieu de la rétablir sur ses pieds, on a jugé à propos, en la restaurant, d'assujettir les cuisses dans un bloc de marbre d'Afrique auquel on a donné la forme d'une cuve, et cela pour signifier le bain dans lequel Sénèque se fit ouvrir les veines et termina ses jours (1).

D'une tête de la villa Albani, nommée faussement le portrait du poëte Perse.

§. 45. Il me reste à parler d'un autre ouvrage qui n'est pas moins beau que toutes ces prétendues têtes de Sénèque; c'est un profil de demi-bosse, qui appartenoit autrefois au célèbre cardinal Sadolet, lequel prétendoit y trouver le portrait du poëte Perse. On sait que cet illustre satyrique mourut sous Néron avant l'âge de trente ans (2). Cette belle tête, qui est d'un marbre blanc, nommé *palombino*, porte avec la table sur laquelle elle est exécutée en relief, un peu plus d'un empan sur toutes ses faces, et se trouve à la villa Albani. Ce qui avoit fait croire à Sadolet que c'étoit le portrait de Perse, c'est la couronne de lierre qui ceint sa tête, et un certain air de modestie qu'il s'imaginoit découvrir dans sa physionomie, air que le philosophe Cornutus vante comme une qualité remarquable dans son élève. La couronne de lierre doit sans doute faire croire que c'est le portrait d'un poëte, mais ce ne peut pas être Perse, parce que la tête dont il s'agit représente un homme de quarante à cinquante ans, tandis qu'on sait que Perse mourut à l'âge de vingt-sept à vingt-huit ans, auquel ne convenoit pas non plus, au tems de Néron, la longue barbe de cette tête. Au reste, c'est d'après le marbre

(1) Le dedans du vase est de porphyre, pour imiter la couleur du sang.

(2) Fabric. *Biblioth. lat. lib. ij*, c. 12.

qu'il faut juger cette figure, et non d'après la planche gravée qui la représente beaucoup plus jeune. Cet ouvrage suffit pour prouver avec combien peu de fondement on a donné des noms à quantité de têtes, regardées comme les portraits d'hommes illustres. L'image de notre prétendu Perse est connue, car elle a été gravée pour être mise à la tête de ces satyres.

§. 46. A juger de l'art sous Néron par ce que Pline (1) en rapporte, nous pouvons conclure que sa décadence avoit été sensible. Il nous apprend que sous cet empereur on n'entendoit plus l'art de jetter les statues en bronze ; et il cite, pour exemple, la statue colossale de ce métal du même empereur, ouvrage de Zénodore, célèbre statuaire, dont la fonte ne réussit pas (2). Etat de l'art sous Néron.

(1) Plin. *l. xxxiv, c. 7, sect.* 18.

(2) On peut, avec raison, inférer de ce que rapporte Pline, que la statue colossale de Néron, faite par Zénodore, au lieu de bronze étoit de marbre (ainsi que Winkelmann dit, à ce même endroit, que le croyoient Donati et Nardini, *Roma ant. l. iij, c.* 12, *p.* 115); et que cette statue n'étoit pas demeurée imparfaite, comme notre auteur le prétend. Pline nous apprend que cette statue, de laquelle il avoit admiré, dans l'attelier même de Zénodore, le beau modèle en argile, fut consacrée au soleil après la mort de Néron. Ainsi, par l'usage qu'en ont fait les Romains, on peut argumenter que cette statue est la même que son auteur avoit portée à la perfection. L'historien romain ajoute que cette statue étoit une preuve que l'art de fondre en bronze étoit perdu; puisqu'on sait que Néron étoit disposé à dépenser pour cet ouvrage une grande somme d'argent, et que Zénodore ne le cédoit à aucun des anciens artistes dans l'art de couler et de travailler le bronze. Si cette statue colossale avoit été de bronze, comment Pline auroit-il pu la citer comme une preuve, que l'art de jetter en bronze étoit perdu? Néron avoit voulu, à quel prix que ce fut, l'avoir de ce métal; et Zénodore étoit, de tous les artistes de son tems, le plus en état de l'entreprendre; mais comme il avoit prévu sans doute la difficulté de l'exécution, il n'aura pas jugé à propos de la tenter.

Si cependant on veut en croire un célèbre écrivain moderne (Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana, t. II, l. j, c.* 11, §. 5), le récit de Pline se trouve en contradiction avec cette idée; puisque, selon lui, Pline ne parle dans cet endroit que d'ouvrages en bronze, et qu'il traite ailleurs de ceux en marbre. Au reste, il n'est pas croyable, ajoute Tiraboschi, que Zénodore ait craint de ne pas réussir, lui qui avoit déja fondu d'autres statues, et en particulier une statue de Mercure du plus grand prix. Cependant ces raisons, qui ont déterminé notre savant auteur à reconnoître dans le passage obscur de Pline, un

colosse de bronze plutôt qu'un colosse de marbre, ne me paroissent pas assez convaincantes pour qu'on n'aye rien à y opposer. D'abord, quoique dans ce chapitre le naturaliste romain parle particulièrement des statues de bronze; cependant il fait mention, dans le même endroit, de celles de bois, de marbre, de terre, et même des statues qu'on avoit coutume de couvrir de draperies. On dira peut-être que Pline ne cite là que des ouvrages en bronze : cela n'empêche pas qu'il n'auroit pu y parler aussi de l'ouvrage de Zénodore, puisque cet ouvrage auroit pu être également de bronze, si l'artiste l'avoit voulu Et cela ne détruit pas ce que dit Pline de la grande habileté de Zénodore à fondre en bronze. Il en est de cela dans la statuaire, comme dans la peinture et dans l'architecture, où le dégré d'habileté doit être d'autant plus grand que l'ouvrage à exécuter est plus considérable et plus difficile. Il n'est donc pas étonnant que Zénodore ait pu produire d'autres excellens ouvrages en bronze de moindre volume, tel qu'a été sa statue de Mercure, qui lui a pris dix années de travail, et qu'il n'ait pas voulu hasarder de jetter en fonte la statue colossale de Néron. *E. M.*

L'endroit cité du chevalier Tiraboschi a engagé quatre grands écrivains à faire des recherches sur la contradiction que renferme le passage de Pline; et leurs idées ont été rapportées par M. Tiraboschi, dans le volume qui sert d'appendix à son ouvrage, et ensuite elles ont été intercalées à leur place dans l'édition qui en a été publiée à Rome, depuis la page 232 jusqu'à la page 242. Ceux qui se donneront la peine de lire ces différentes opinions, n'auront pas lieu de regretter le tems qu'ils pourront y employer. Ils y trouveront beaucoup d'érudition, et une réfutation assez fondée du sentiment adopté par les éditeurs de Milan dans cette note. Quant à moi, je pense que l'on peut expliquer, en peu de mots, le passage de Pline, qui n'est pas si obscur ni si difficile qu'on se l'imagine. Il dit, en substance, que du tems de Néron on ne savoit plus trouver cette belle qualité de bronze, dans lequel entroit un alliage d'or et d'argent, comme on l'avoit fait dans d'autres tems; que cela s'est vu particulièrement lorsque cet empereur voulut faire élever une statue colossale par Zénodore, d'ailleurs fameux dans cet art; ce statuaire n'ayant pu le faire avec la même qualité de bronze des tems précédens, quoique Néron fut disposé à fournir tout ce qu'il falloit d'or et d'argent pour cette entreprise.

Je pense que Pline n'a rien voulu dire de plus. Cet auteur s'étoit déja expliqué clairement sur l'ignorance des artistes à faire cet alliage, dans le *ch.* 2, *sect.* 3, où il dit qu'on avoit perdu l'art de jetter en fonte le métal précieux, c'est-à-dire, celui dans lequel on faisoit entrer une certaine quantité d'or et d'argent. Si nous pouvons ajouter foi à ce que dit Jean d'Antioche, surnommé Malala (*Hist. chronic. l. x*, *p.* 101. *B*), cet art n'étoit pas encore perdu du tems de Tibère, puisque la célèbre Hémorroïsse de l'évangile (que cet écrivain

on

on a voulu inférer qu'on avoit eu recours à cette industrie, parce que la fonte n'étoit pas venue à bien (1), et que peut-être ces chevaux avoient été faits du tems de Néron.

§. 47. Les circonstances étoient peu favorables à l'art dans la Grèce. Quoique Néron affectât de laisser jouir les Grecs de leur ancienne liberté (2), ils n'en furent pas mieux traités, et ses fureurs s'étendirent sur les ouvrages de l'art. Il fit renverser et jetter dans des lieux immondes les statues des athlètes, vainqueurs aux grands jeux (3). Insatiable dans tous ses goûts, ce prince envoya pour cet effet en Grèce un affranchi scélérat, Acratus, et un demi savant, Secundas Carinas, qui enlevèrent, au nom de l'empereur, tout ce qui leur plaisoit (4).

Etat de l'art dans la Grèce, dépouillée de ses statues.

§. 48. On tira du seul temple d'Apollon à Delphes jusqu'à cinq cents statues de bronze (5). Or, ce temple ayant été pillé déja dix fois, et notamment dans la guerre sacrée par les chefs des Phocéens qui en enlevèrent une quantité d'ouvrages (6), on peut juger des trésors immenses qu'il renfermoit; sur-tout si l'on fait réflexion que du tems d'Adrien on y voyoit encore une quantité des belles statues décrites par Pausanias. La plus grande partie de ces figures servit à décorer le fameux palais de Néron (7).

croit être la même que Véronique) fit élever à J. C., dans la ville de Panéas, une statue de bronze mêlée d'or et d'argent; statue que Julien l'apostat fit détruire ensuite. Glica, *Annal. part. iv*, *p.* 253. *C.*, et l'auteur des *Enarrat. Chron.* chez Bandurius, *Imper. orient. sive Antiq. Constantinop. part. iij*, *l. v*, *tom. I*, *pag.* 96. *C. F.*

(1) Voyez ci-dessus *liv. iv*, *c.* 7, §. 37.

(2) Plutarch. *Flamin. p.* 689, *l.* 16.

(3) Suet. *in Neron. c.* 24.

(4) Tacit. *Annal. l. xv*, *c.* 45, *l. xvj*, *c.* 23.

(5) Pausan. *lib. x*, *c.* 7, *p.* 813, *l.* 14.

(6) Strab. *lib. ix*, *pag.* 744. Athen. *liv. vj*, *cap.* 4, *pag.* 231. *E.* Vallois, *Des richesses du temple de Delphes*, *Académ. des Inscript. tom. III*, *Hist. p.* 78. *C. F.*

(7) Winkelmann, dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, *Discours préliminaire*, *ch. iv*, ajoute, qu'à cette occasion on porta à Rome la Pallas d'Endœus, dont on a parlé au liv. vj, ch. 1, §. 3; et il cite Pausanias, *l. viij*, *c.* 46, *p.* 694; mais cet auteur dit que ce fut Auguste qui la fit transporter à Rome, et placer à l'entrée de son forum. Il croit de même qu'on fit porter à Rome l'Hercule de Lysippe, et cite à ce sujet Strabon, *liv. x*, *pag.* 705, *C*;

§. 49. Il est probable que l'Apollon du Belvédère et le prétendu Gladiateur Borghèse, fait par Agasias d'Ephèse, se trouvoient au nombre des statues apportées alors de la Grèce. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elles ont été découvertes toutes deux à Antium, ville nommée aujourd'hui Porto d'Anzio (1), lieu de naissance de Néron (2), et l'endroit qu'il avoit embelli avec des dépenses énormes. On en voit encore de vastes débris le long de la mer qui baigne cette côte (3). Il y avoit, entre autres, un portique, qu'un peintre, affranchi de l'empereur, avoit décoré de figures de gladiateurs dans toutes les positions imaginables (4).

sans dire par qui cette statue y fut transportée; ce qu'il n'a pas pu cependant entendre de Néron, puisqu'il a écrit avant le règne de ce prince, c'est-à-dire, au tems d'Auguste, comme nous l'avons observé, tom. I, p. 312, note 2. *C. F.*

(1) Mercati, *Metall. Arm. X, p.* 361. Bottari, *Mus. Capit. tom. III*, *tav.* 67, *p.* 136. *C. F.*

(2) Tacit. *Annal. l. xv*, *c.* 23. Cet empereur y habitoit souvent, *c.* 39, et *lib. xiv*, *c.* 4. *C. F.*

(3) Il y fit faire un port, qui lui coûta des sommes immenses, Suétone, *dans la vie Néron*, *c.* 9.

(4) Vulpii, *Tabul. Antian. illust. p.* 19. Voyez ci-dessus, liv. iv, ch. 8, §. 28. Antium étoit le principal lieu de plaisance des empereurs, et Auguste fut le premier qui en jouit, comme le dit Suétone dans sa vie, *ch.* 58. Ami des arts, comme il l'étoit, il est probable, qu'il l'avoit orné de statues, et en particulier de l'Apollon et du Gladiateur, dont il est question dans ce paragraphe; de même qu'il avoit orné Rome de tant d'autres statues, comme entr'autres, son palais sur le mont Palatin; ainsi que le dit également Suétone, *ch.* 57. Ce même auteur raconte que Tibère (dans sa vie *ch.* 38) alloit quelquefois à Antium, mais rarement et pour peu de jours. Il dit pareillement à l'égard de Caligula (dans sa vie *ch.* 8), qu'il naquit dans cet endroit, et que non-seulement il le préféroit à tout autre lieu, mais qu'il l'avoit même destiné à être le siège de sa résidence et la demeure impériale. Comme Caligula a régné avant Néron, et qu'il avoit fait venir de la Grèce à Rome les plus belles statues, ainsi que Winkelmann l'a observé liv. vj, ch. 6, §. 23, il est probable qu'il y avoit aussi placé les deux statues en question, comme les plus belles dans leur genre, pour en orner la nouvelle capitale qu'il vouloit former de cet endroit. Quant à l'empereur Adrien, à qui le séjour d'Antium plaisoit au-dessus de celui de toutes les villes d'Italie, au rapport de Philostrate, *Vita Apollon. lib. viij*, *c.* 20, *p.* 364, comme il n'a point fait venir de monumens de la Grèce, on ne peut pas aisément lui attribuer le mérite d'y avoir placé les deux statues en question, à moins qu'elles n'ayent été faites de marbre de Luna ou de Carrare, comme l'a cru Mengs, suivant ce qu'il dit dans ses

§. 50. De toutes les statues antiques qui ont échappé à la fureur des barbares, et à la main destructive du tems, la statue d'Apollon est, sans contredit, la plus sublime (1). On diroit que l'artiste a composé une figure purement idéale, et qu'il n'a employé de matière que ce qu'il lui en falloit pour exécuter et représenter son idée. Autant la description qu'Homère a faite d'Apollon surpasse les descriptions qu'en ont essayées après lui les autres poëtes; autant cette statue l'emporte sur toutes les figures de ce même dieu. Sa taille est au-dessus de celle de l'homme, et son attitude annonce la grandeur divine qui le remplit. Un éternel printems, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Elysée, revêt d'une aimable jeunesse son beau corps, et brille avec douceur sur la fière structure de ses membres. Pour sentir tout le mérite de ce chef-d'œuvre de l'art, il faut se pénétrer des beautés intellectuelles, et devenir, s'il se peut, créateur d'une nature céleste; car il n'y a rien qui soit mortel, rien qui soit sujet aux besoins de l'humanité. Ce corps,

Description de l'Apollon du Belvédère

Lettres à M. Fabroni, dont nous avons parlé ci-dessus p. 235, note 4; mais l'abbé Visconti (*Mus. Pio-Clement. t. I, tav.* 14) a combattu cette idée dans son explication de l'Apollon. La tradition dont se vantent les habitans de Girgenti, rapportée par Bridone, dans son *Voyage de Sicile*, et qui établiroit qu'anciennement cette statue étoit placée dans un temple d'Esculape de cette ville, d'où elle auroit été enlevée par les Carthaginois, qui l'auroient transportée à Carthage, d'où elle seroit ensuite passée à Rome par les soins de Scipion l'Africain; cette tradition, dis-je, est vraisemblablement fondée sur une erreur, laquelle a pris son origine dans le récit de Cicéron, qui (*in Verr. act.* 2, *liv. iv*, *c.* 43) dit que cela a eu lieu avec l'Apollon de Myron, dont il a été parlé liv. vj, ch. 2, §. 28; mais il ajoute cependant que Scipion le rapporta au même temple (*ch.* 33 *et suiv.*), et qu'il le remit à sa place, avec toutes les autres statues qui avoient été enlevées par les Carthaginois à plusieurs autres villes de la Sicile; il n'est donc pas probable qu'on en ait excepté l'Apollon du Belvédère, qui n'est pas le même que celui Myron. *C. F.*

(1) La main gauche a été restaurée par Giovannangelo Montorsoli, comme je l'ai déja dit ci-dessus pag. 295, col. 1. Le bras droit et la jambe, qui sont antiques, n'ont pas été trop bien ratachés, d'où il résulte qu'ils paroissent strapassés, ainsi que Winkelmann l'a fait observer liv. iv, ch. 4, §. 50.

dont aucune veine n'interrompt les formes, et qui n'est agité par aucun nerf, semble animé d'un esprit céleste, qui circule comme une douce vapeur dans tous les contours de cette admirable figure. Ce dieu vient de poursuivre Python contre lequel il a tendu pour la première fois son arc redoutable; dans sa course rapide, il l'a atteint, et vient de lui porter le coup mortel. Pénétré de la conviction de sa puissance, et comme abimé dans une joie concentrée, son auguste regard pénètre au loin dans l'infini, et s'étend bien au-delà de sa victoire. Le dédain siège sur ses lèvres; l'indignation qu'il respire gonfle ses narrines (1), et monte jusqu'à ses sourcils; mais une paix inaltérable est peinte sur son front, et son œil est plein de douceur, tel qu'il est quand les Muses le caressent. Parmi toutes les figures qui nous restent de Jupiter, il n'y en a aucune dans laquelle le père des dieux approche de la grandeur avec laquelle il se manifesta jadis à l'intelligence d'Homère; mais dans les traits de l'Apollon du Belvédère, on trouve les beautés individuelles de toutes les autres divinités réunies, comme dans celle de Pandore. Ce front est le front de Jupiter renfermant la déesse de la sagesse; ces sourcils, par leur mouvement, annoncent sa volonté suprême; ce sont les grands yeux de la reine des déesses, arqués avec dignité, et sa bouche est une image de celle du beau Branchus, où respiroit la volupté (2). Semblable aux tendres sarmens de la vigne, sa belle chevelure flotte autour de sa tête, comme si elle étoit légèrement agitée par l'haleine du Zéphir. Elle semble parfumée de l'essence des dieux (3), et se trouve attachée avec une pompe charmante au haut de sa tête par la main des Grâces. A l'aspect de cette merveille de l'art j'oublie tout l'univers, et mon esprit prend une disposition surnaturelle propre à en juger avec dignité. De l'admiration je passe à l'extase; je sens ma poitrine qui se

(1) Clem. Alexand. *Pædag. t. I, l. iij, c. 4, p. 270 in fine. In naso bilem veluti inhabitantem habeant. C. F.*

(2) Conon. *Narrat. n. xxxiij, p.* 273.

(3) Callim. *Hymn. in Apoll. v.* 39.

dilate et s'élève, comme l'éprouvent ceux qui sont remplis de l'esprit des prophéties; je suis transporté à Délos et dans les bois sacrés de la Lycie, lieux qu'Apollon honoroit de sa présence (1): cette statue semble s'animer comme le fit jadis la Beauté sortie du ciseau de Pygmalion. Mais comment pouvoir te décrire, ô inimitable chef-d'œuvre! Il faudroit pour cela que l'art même daignât m'inspirer et conduire ma plume. Les traits que je viens de crayonner, je les dépose devant toi: comme ceux qui venant pour couronner les dieux mettoient leurs couronnes à leurs pieds, ne pouvant atteindre à leur tête (2).

§. 51. Rien ne cadre moins avec cette description, et sur-tout avec l'expression qui règne sur la physionomie d'Apollon, que l'idée de l'évéque Spence qui prétend reconnoître dans cette statue un Apollon chasseur (3). Cependant si l'on ne trouvoit pas ici la victoire sur le serpent Python assez glorieuse, on peut ap-

Fausse notion d'un écrivain anglois sur cet Apollon.

(1) Il paroît que Stace (*Achill. l. j*, §. 159) a dépeint à-peu-près cette statue, dans la comparaison qu'il fait d'Achille jeune homme, avec Apollon, dans le moment où il s'en retournoit de la Lycie:

Ille aderat multo sudore, et pulvere major:
Attamen arma inter, festinatosque labores,
Dulcis adhuc visu niveo natat ignis in ore
Purpureus, fulvoque nitet coma gratior auro.
Necdum prima nova lanugine vertitur ætas,
Tranquillæque faces oculis, et plurima vultu
Mater inest. Qualis Lycia venator Apollo
Cum redit, et sævis permutat plectra pharetris.

Et Apollonius *Argonaut. lib. j*, §. 676 *et seq.*

Cæterum illis Latonæ filius e Lycia rediens
Procul ad latas hyperboreorum hominum nationes,
Plane apparuit. Aurei ab utraque gena
Intorti cincinni assultabant eunti:
Læva argenteum versabat arcum: in tergo
Pharetra pendebat ab humeris; ac pedum nisu
Tota intremiscebat insula, ut mare exundaret in siccum. *C. F.*

(2) Propert. *l. ij, eleg.* 10, *v.* 21, 22.

(3) Polymet. *Dial.* 8, *p.* 87.

pliquer l'attitude de ce dieu, à la défaite du géant Tithius. Ce fils de la terre, ayant voulu faire outrage à Latone, excita l'indignation d'Apollon, qui, à peine sorti de l'âge de l'adolescence, le perça à coups de flèches pour venger l'honneur de Latone, sa mère (1).

(1) Apollonius, *Argon. lib. j*, *v.* 759. Et Apollodore, *Biblioth. l. j*, *c.* 4, §. 1. Les savans se sont donné beaucoup de peine pour connoître le sujet de cette statue, et pour la trouver ils se sont rappellés toutes les entreprises d'Apollon. Outre celles dont Winkelmann fait ici l'énumération, d'autres ont cru y trouver ce dieu après qu'il eut épuisé ses dards contre les Achéens ; d'autres après le carnage qu'il fit des géans orgueilleux, ou de Niobé et de ses fils, ou de l'infidèle Coronis; d'autres enfin se sont imaginés que cette statue représentoit Apollon inventeur de la médecine, ou doué du talent de guérir et de détourner les maladies, qu'on connoissoit sous le nom d'Apollon Alexicaque ou le libérateur. C'est à cette idée, plus qu'à toutes celles qu'il rapporte également, que s'en tient l'abbé Visconti, dans la savante et belle explication qu'il donne de cette statue dans le *Mus. Pio-Clement. tom. I*, *tav.* 14. Il croit pouvoir avancer avec quelque probabilité, que cette statue est exactement celle de Calamis, dont parle Pausanias, *liv. j*, *ch.* 3, *p.* 9, que les Athéniens érigèrent à Apollon après qu'ils se trouvèrent délivrés de l'épidémie au tems de la guerre du Péloponnèse, comme nous l'avons déja remarqué ci-dessus, à la page 256, note 2.

Mais parmi un si grand nombre d'opinions, à laquelle pouvons-nous nous arrêter? Dans la vengeance qu'il prit des Achéens, Apollon doit être représenté assis, comme nous le dépeint Homère, *Iliad. lib. j*, §. 48, ou du moins dans une attitude ferme et occupé à lancer ses dards, et non après les avoir déja lancés. Le serpent n'a rien de commun avec cet évènement, et ce seroit une bien foible raison que de dire qu'il sert ici de symbole au dieu. Se pourroit-il qu'Apollon eut toujours besoin d'une pareille marque distinctive pour se faire reconnoître? Cela ne convient pas à l'idée de Spence, ni à la mort de l'infidèle Coronis, ni à la victoire contre le géant Tithius et d'autres, ni à la destruction de la famille de Niobé, pour la représentation de laquelle il faudroit d'ailleurs un groupe de plusieurs statues et non pas d'une seule. Les symboles qu'on avoit coutume de donner à l'Apollon Alexicaque ou le libérateur, étoient les Grâces qu'il tenoit dans sa main droite, et des flèches avec l'arc qu'il portoit dans la main gauche, comme le dit Macrobe. *Saturn. lib. j*, *c.* 17; et ces marques distinctives ne se voyent pas à la statue dont il est question ici. Nous ne savons pas si elles étoient rendues dans celle de Calamis; mais quoiqu'il en soit de cela, on ne sauroit jamais reconnoître dans un ouvrage dont on admire la morbidesse et la grâce, l'époque à laquelle Calamis a vécu (savoir le tems de Phidias, comme je l'ai fait observer à la

§, 52. La statue connue sous la fausse dénomination de Gladiateur Borghèse, paroît être, suivant la forme des lettres de

Description de la statue d'un guerrier nommé faus-

dite page 256, note 2) ni la dûreté du style de cet artiste, dont parle Cicéron, *De clar. orat. cap.* 18, *num.* 70, et Quintilien, *Inst. orat. lib. xij*, *c.* 10. Junius auroit dû donner quelque preuve de son assertion, lorsqu'il dit (*Catalog. archit. etc. p.* 42) que la statue de Calamis, dont nous parlons, est la même que celle qui fut transportée à Rome et placée proche des jardins de Servilianius, au dire de Pline, *liv. xxxvj*, *chap.* 5, *sect.* 4, §. 10. Pausanias, qui est venu après Pline, dit que, de son tems, elle existoit encore à Athènes ; et l'on ne peut supposer, avec M. l'abbé Visconti, que nous venons de citer, que Pausanias parle d'une copie au lieu de faire mention de l'original ; parce que l'usage constant de cet historien est d'avertir si les statues dont il parle sont des copies et faites par une main moderne, ou si ce sont les originaux mêmes des artistes. C'est ainsi qu'il dit (*liv. ix*, *chap.* 27, *pag.* 762) du fameux Cupidon de Praxitèle, qu'il n'en étoit resté à Thespis que la copie, faite par Ménodore d'Athènes, avant que l'original eut été transporté à Rome, comme je l'ai observé ci-dessus pag. 406 note 6; et comme il l'avoit déja dit (*liv. j*, *chap.* 22, *pag.* 151) d'autres statues qui n'étoient pas des antiques, mais des ouvrages modernes ; et *liv. ij*, *chap.* 19, *pag.* 51, il en nomme encore d'autres. Il ne nous reste donc qu'à parler de la victoire qu'Apollon remporta sur Python. La mort d'un reptile, que la nature a destiné à ramper le long de la terre, ne paroît pas un sujet assez mémorable, ni assez digne d'être transmis à la postérité au moyen d'une statue, et sur-tout d'une statue aussi précieuse. Mais si ce serpent avoit mérité la colère d'Apollon qui, d'après ce reptile, a pris le surnom de *Pythien*, pourquoi ce sujet n'auroit-il pas été digne d'être représenté par une statue? Prétendre nier cela, et vouloir dire que la mémoire d'un pareil fait n'étoit pas assez intéressant pour la postérité, ce seroit se montrer novice dans la connoissance de la mythologie et de l'histoire ancienne, qui nous convainquent du contraire. Après la mort du serpent, la ville de Delphes fut d'abord appellée Python, du nom du reptile, comme le racontent Pausanias *l. x*, *c.* 6, *p.* 812, *au comm.*, et Eustathe *Comment. in Iliad.*, *lib. ij*, §. 23, *pag.* 560, *tom. II.* Dans cette ville fut établi l'oracle d'Apollon Pythien, celui qu'on consultoit le plus et qui étoit le plus célèbre de tous ceux de l'antiquité. Strabon *liv. ix*, *pag.* 641, *B.* Tite-Live *liv. j*, *chap.* 21, *num.* 56, Hymmerius chez Photius *Bib. cod. ccxliij*, *pag.* 1137, Hardion *Prem. dissert. sur l'oracle de Delphes*, *Acad. des Inscr.*, *tom. III*, *Mém. pag.* 138. Le temple de Delphes étoit le plus riche qu'il y eut, et contenoit aussi une quantité immense de statues, principalement de bronze, comme on l'a déja observé ci-dessus, pag. 425, §. 48; et l'on peut voir aussi Strabon, *loc. cit.*, Philostr. *Vita Apollon. l. vj*, *c.* 2, *p.* 247, et Valois, *Des richesses du temple de Delphes*, *Acad. des Inscr. tom. cit. Hist. p.* 78 *et suiv.* On érigea également d'autres temples dans d'autres endroits, par-

sement le Gladiateur Borghèse. de son inscription, la plus ancienne de toutes les statues avec le nom de l'artiste, qu'on conserve à Rome. Le tems ne nous a trans-

mi lesquels celui entre Pellène et Egire, dont parle Pausanias, *liv. viij, ch.* 15, *p.* 651, et celui qui étoit en Asie, dont Athenée fait mention, *liv. viij, ch.* 16, *p,* 561, *E.* Pour rendre cette victoire à jamais mémorable, Apollon institua à Delphes les jeux pythiens : Ovide *Metamorph. liv. v, vers.* 445 *et suiv.*, Hygin, *Fab.* 140, Ptolémée Ephestion, chez Photius, *Cod. cxc, p.* 490 *in fine.*, Clem. Alexandr. *Cohort. ad Gent. num.* 2, *pag.* 29. Ces jeux se célébroient de trois ans en trois ans; et, après les jeux olympiques, c'étoient les plus célèbres qui existassent dans la Grèce. Voyez le père Corsini, *Dissert. agon. Diss. ij*, *Pythia pag.* 29 *et seq.* On y célébroit aussi tous les neuf ans une autre fête, où il y avoit toujours un grand concours, pour solemniser plus particulièrement la victoire de ce dieu après la mort de Python, et sa retraite à Tempé, pour s'y aller purifier de l'impureté dont il s'étoit souillé : *Septerium imitationem habet pugnæ Apollonis cum Pythone, et a pugna fugæ dei ad Tempe.* Plutar. *Quæst. græc. op. t. II, p.* 293, *B.*, Elian. *Variar. hist. l. iij, c.* 1., Euseb. *De prap. evang. l. x, c.* 8, *p.* 482, *C.*

Les statues qui furent érigées à l'honneur d'Apollon Pythien doivent avoir été en grand nombre. Outre la statue en or qui se voyoit dans son temple à Delphes, dont Pausanias fait mention *l. x, c.* 24, *p.* 857, cet écrivain (*liv. j, ch.* 19, *p.* 44) en nomme une, qui fut érigée à l'honneur d'Apollon Pythien, près du temple de Jupiter Olympien, et *liv. j, ch.* 42, *p.* 102, il parle d'une autre à Megare du style le plus ancien et dans le goût égyptien. Celle dont il a été parlé liv. ij, ch. 2, §. 2, faite par Telècles et Théodore, artistes très-anciens de Samos, lui étoit aussi dédiée. Diodore, *Biblioth. l. j, in fine*, *p.* 110; et je crois que celle de bronze dont j'ai parlé ci-dessus pag. 240, note 2, faite par Pythagore, étoit de même nature. Pline parle de cette statue, *liv. xxxiv, ch.* 8, *sect.* 19, §. 4; et le savant père Paoli (*Della relig. de' Gent. etc. part. iij*, §. 66, *p.* 177) l'a confondue, par erreur, avec une autre statue d'Apollon Citharède, appellé Dicéen, ouvrage du même artiste, dont Pline parle ensuite. Il y en a une en marbre blanc à la villa Albani, laquelle a été gravée et expliquée par l'abbé Raffei; et il en existe encore d'autres dans différens cabinets. Combien souvent ne voit-on pas Apollon Pythien représenté sur les monnoyes?

Cela supposé, il paroîtra bien plus probable que la statue du Vatican appartient au même sujet; et si l'on prend garde à l'attitude de ce monument, dans lequel on remarque distinctement l'action d'un homme qui vient de tirer une flèche, et dont l'intention est de se transporter d'un lieu à un autre, on pourra, avec quelque fondement, soutenir qu'il représente Apollon dans le moment où, venant de remporter la victoire, il est prêt à partir pour Tempé. Le serpent qu'on voit étendu au pied du tronc, et qui est à moitié caché, est sans doute l'image de Python, placé là de main de maître, par l'artiste, pour ne pas former un groupe, comme il seroit arrivé,

mis

mis aucune notion sur Agasias, fils de Dositée, auteur de ce chef-d'œuvre : mais l'ouvrage qu'il nous a laissé atteste son mérite (1). La statue d'Apollon que je viens de décrire et le torse d'Hercule dont j'ai parlé plus haut, offrent l'idéal le plus sublime. Le groupe du Laocoon présente la nature élevée et embellie par l'idéal et par l'expression ; tandis que le mérite de la statue dont il est ici question, est un assemblage des seules beautés de la nature dans un âge formé, sans aucune addition idéale. Les pre-

s'il l'avoit représenté autrement; ainsi que cela a lieu dans la statue de la villa Albani, qui représente le même sujet, où Apollon tient le serpent empoigné de la main gauche, comme on le voit également dans d'autres statues et sur des monnoyes; ou bien, si l'on aime mieux regarder ce monstre comme une figure allégorique de la médecine, on pourroit le rapporter au bienfait qu'Apollon a procuré en étouffant ce serpent, qui remplissoit le monde de terreur, comme le dit Ovide, *loco citat. p.* 438 *et seq.*

. . . . *Sed te quoque maxime Python*
Tum genuit (terra) *populisque novis, incognite serpens,*
Terror eras, tantum Spatii de monte tenebas;

ou enfin, selon l'interprétation de Macrobe, *à l'endroit cité*, il feroit allusion à l'action du soleil, qui dissipa les vapeurs malignes de la terre après le déluge, représentées par les poëtes sous la fable du serpent Python. *C. F.*

(1) Il est fait mention d'un autre Agasias, fils de Ménophile, pareillement d'Ephèse, dans l'inscription grecque d'une base qu'on a apportée de l'Asie à Amsterdam, et que rapporte Spon *Miscell. erud. ant. sect.* 4, *p.* 121. Il y est dit qu'Agasias est l'auteur de cette statue laquelle fut érigée sur cette base, à Délos en l'honneur de Cajus Billienus, fils de Cajus, légat de Rome, par ceux qui travailloient dans cette île. On peut conclure de là qu'Agasias, fils de Dositée, a vécu à peu près vers ce même tems, ou après le tems que les Romains commencèrent à s'introduire dans la Grèce, comme on l'a vu ci-dessus l. vj, ch. 4, §. 46 ; tems où Winkelmann (l. vj, ch. 4, §. 48 et suiv.) fixe l'exécution de l'Hercule Farnèse et du Torse du Belvédère. En effet, le Gladiateur d'Agasias, peut, quant au style, être mis en parallèle avec ces deux chefs-d'œuvre; car c'est sans contredit la plus belle production que nous ayons par la manière vraie avec laquelle la nature y est rendue; et l'on ne pourra jamais dire la même chose des ouvrages d'Hégésias, qui ont la dureté et la roideur du style étrusque. Voyez ci-dessus l. vj, ch. 1, §. 25, et tom. I, pag. 313, not. 1. *C. F.*

mières figures peuvent être comparées au poëme épique qui, passant du vraisemblable au-delà du vrai, conduit jusqu'au merveilleux; pendant que celle du Gladiateur peut être comparée à l'histoire qui nous expose clairement la vérité, mais avec le plus beau choix des pensées et des expressions (1). L'air de tête de cette statue prouve clairement que sa forme est prise dans la nature; et toute sa physionomie nous offre un homme qui est parvenu à l'âge viril. La structure de ses membres nous découvre les traces d'une vie constamment active, et nous montre un corps endurci par le travail.

Sentimens sur cette statue.

§. 53. Les antiquaires sont partagés sur la représentation de cette statue. Quelques-uns en font un Discobole, c'est-à-dire, un de ces athlètes qui faisoient profession de l'exercice du disque ou du palet. C'étoit le sentiment du célèbre baron de Stosch, ainsi qu'il me le marqua dans une lettre; mais il n'avoit pas suffisamment examiné la position qu'auroit demandé une pareille figure; car celui qui veut lancer un palet doit tenir le corps en arrière (2). Il est certain qu'au moment qu'on jette quelque chose, toute la force se trouve dans la cuisse droite, pendant que la jambe gauche reste dans l'inaction. C'est ici le contraire (3):

(1) On a cependant voulu trouver un défaut assez grand dans cette statue, savoir, que l'épine dorsale y est tournée d'une manière opposée à la partie antérieure du sternum, soit par l'ignorance ou par le caprice de l'artiste; tandis que dans la nature un tel mouvement n'est pas possible. Mais on a vu depuis, en en faisant l'expérience sur le nu, que ce mouvement est possible et naturel, quoique recherché et difficile; et peut-être Agasias a-t-il voulu se distinguer par cet ouvrage, comme Myron l'avoit voulu faire d'une autre manière par son Discobole. Voyez ci-dessus la note de la page 253 et suiv. *C. F.*

(2) Κατωμάδιος δίσκος. v. Eustat. *in* Homer. *Iliad. lib. xxij*, *p.* 1309, *l.* 37.

(3) Lorsque Winkelmann écrivoit ceci il n'avoit ni devant les yeux, ni présente à l'esprit, cette statue, laquelle, en effet, porte la cuisse droite en avant, et fonde sur elle toute sa force, tendant en arrière la jambe gauche qui reste dans l'inaction, et qui ne sert qu'à faire contrepoids avec les parties qu'il porte en avant. Il est donc évident, que cette statue n'est pas dans l'attitude de quelqu'un qui veut se défendre contre un coup qui lui vient d'en haut; mais plu-

toute la figure se porte en avant, et repose sur la cuisse gauche, avec la jambe droite étendue en arrière autant qu'il est possible. Le bras droit est moderne, et on lui a mis à la main un bout de javelot; sur le bras gauche on voit la courroie du bouclier qu'il portoit. Quand on considère que la tête et les yeux sont dirigés en haut, et que la figure paroît se garantir avec son bouclier d'un danger qui la menace, on pourroit, avec plus de raison, la prendre pour la représentation d'un guerrier qui s'étoit signalé dans une rencontre périlleuse (1); puisque vraisemblable-

tôt dans celle d'un homme qui jette un disque ou quelqu'autre corps. *E. M.*

Nous sommes bien plus fondés à croire que cette statue ne représente pas un Discobole, aujourd'hui que nous avons de ces figures qui sont dans l'attitude d'un homme qui jette un disque : telle est, entr'autres, la pierre gravée que possède M. Byres, à Rome, dont nous avons parlé tom. I, pag. 254, note colonne 1, qu'a fait graver l'abbé Visconti, *Mus Pio-Clem. t. I, tav. a, num.* 6, et la copie du Discobole de Myron, dont nous avons parlé ci-dessus dans la note de la page 253 et suiv. et dont nous donnons la figure à la fin de ce volume pl. II. On en avoit déja une représentation dans la figure d'un enfant qui s'exerce à ce jeu, sur un sarcophage placé jadis dans le jardin du cardinal Carpi, à Rome, que Spon a fait graver, *Miscell. erud. antiq. sect.* 6, *p.* 228; et cet enfant est exactement dans l'attitude du Discobole de Myron, excepté que le pied gauche n'est pas plié en arrière; je ne sais si c'est par un défaut dans la planche, ou parce que ç'auroit été une attitude trop forcée pour un enfant. *C. F.*

(1) L'auteur ajoute dans son *Explic. de Monum. de l'antiq., disc. prélim. ch.* 4, que cet honneur lui aura été rendu après le siège de quelque ville où il aura exposé sa vie contre les assiégés. Je ne saurois être de ce sentiment, parce que l'attitude de cette statue n'est pas celle d'un homme qui porte le regard assez en l'air pour faire croire qu'il cherche à parer un coup qui lui seroit porté du haut d'un mur. Voyez la figure que nous en donnons Pl. VII. Il avance beaucoup le pied droit, et se baisse autant qu'il lui est possible en étendant le bras gauche, pour se défendre avec son bouclier contre celui qui cherche à lui porter un coup, vraisemblablement d'après la coutume des Grecs, qui frappoient plus de taille que d'estoc, au contraire des Romains, qui frappoient plus d'estoc que de taille, comme nous l'apprend Végece, *De re milit. l. j, c.* 12, et qui paroît être placé dans un lieu plus élevé que celui qu'il occupe. Plutarque (*Sympos. l. ij, quæst.* 5, *op. tom. II, p.* 639) dit, que la première preuve de courage que donnoit un guerrier dans une bataille, étoit celle de frapper son adversaire, et qu'ensuite il paroît le coup qu'on vouloit lui porter. On peut dire que c'est là, en effet,

ment l'honneur d'une statue n'a pas été accordée en Grèce aux gladiateurs des spectacles publics, et que d'ailleurs cet ouvrage paroit antérieur à l'institution des gladiateurs chez les Grecs (1).

l'attitude dans laquelle se présente cette statue. Mais comme cette attitude ne seroit pas assez extraordinaire en elle-même pour mériter d'être célébrée par une statue, il faut supposer que le guerrier qu'elle représente, l'aura obtenue par la circonstance dans laquelle il s'est trouvé; comme, par exemple, d'avoir défendu et sauvé quelque grand capitaine, ainsi que nous avons dit dans la note de la page 248, col. 2, qu'Ajax sauva Teucer, en le couvrant de son bouclier; ou qu'il avoit soutenu l'attaque d'une multitude, ou d'une armée d'ennemis pour sauver les siens. L'opinion de Lessing et d'autres, qui croyent que cette statue représente Chabrias, ne paroît pas juste, puisque l'attitude dans laquelle étoit ce capitaine lorsqu'il se signala, et dans laquelle il se fit représenter dans la statue que les Athéniens lui érigèrent, étoit toute différente. Il tenoit son bouclier appuyé sur son genou gauche, et portoit la lance en avant de la maiu droite, dans l'attitude de quelqu'un qui attend avec fermeté l'ennemi pour soutenir d'autant mieux le choc : *obnixo genu scuto, projectaque hasta, impetum excipere hostium docuit*, comme le dit Cornelius Nepos dans sa vie; et Polienus (*Stratag. lib. ij, c.* 1, *n.* 2) s'exprime ainsi: *Chabrias Atheniensibus, Gorgidas Thebanis mandat, ne procurrant, sed maneant quieti, et lanceas rectas protendant, scuta vero ad genua affigant.*

Il faut cependant ajouter ce qu'observe C. Nepos de l'usage introduit d'après cette statue, que les athlètes et les vainqueurs aux autres jeux faisoient exécuter les statues qu'on leur érigeoit dans l'attitude même dans laquelle ils avoient obtenu la victoire. Cela aura aussi été fait de même pour de braves guerriers; et, par cette raison, la statue dont nous parlons ne peut pas être antérieure à la centième olympiade, dans laquelle Chabrias a mérité cet honneur. Une statue qui ressembleroit mieux à Chabrias par l'attitude, si l'armure et le vêtement pouvoient lui convenir, c'est celle qu'on voit représentée armée dans la galerie du grand duc, à Florence. Elle plie un genou en terre, et, élevant la vue, elle porte le bras droit en avant, dans l'attitude d'un homme qui combat; mais comme elle a une cuisse percée d'outre en outre par un dard, comme l'a remarqué Lanzi *c.* 6, *p.* 43, il semble que cette statue représente plutôt l'action de Philopœmen, un des derniers héros de la Grèce, comme il a été dit ci-dessus liv. vj, ch. 4, §. 33, lequel eut les deux cuisses percées d'un javelot; ce qui l'empêcha de marcher, et le força de se tenir à genoux, jusqu'à ce que le dard fut coupé par le milieu, comme le raconte Plutarque dans sa vie, *p.* 358, *B, oper. tom. I*, et Pausanias, *liv. viij, ch.* 49, *p.* 700; et il se pourroit que la statue de bronze dont Pausanias fait de même mention *pag.* 698, lui fut érigée dans une semblable attitude. *C. F.*

(1) Voyez ci-dessus pag. 242, note 2.

§. 54. Je ne ferai d'autres remarques sur l'art sous les premiers successeurs de Néron, c'est-à-dire, Galba, Othon et Vitellius, sinon que les têtes de ces trois empereurs sont très-rares. La plus belle tête de Galba se trouve à la villa Albani. A l'égard des têtes d'Othon, on en voit dans la même villa et au cabinet du Capitole (1). Pour la plupart des têtes qui représentent Vitellius, elles sont modernes; telle est celle du palais Giustiniani, qui a été donnée comme antique par plus d'un écrivain ignorant.

De l'art sous Galba, Othon et Vitellius.

§. 55. Après tant de monstres qui avoient occupé le trône, vint afin Vespasien dont le règne, malgré son goût pour l'épargne, paroît avoir été plus avantageuse à l'art que la fastueuse prodigalité de ses prédécesseurs. Il fut non-seulement le premier qui assigna des pensions considérables aux maîtres de l'éloquence grecque et romaine; mais il attira auprès de lui et encouragea par ses gratifications les poëtes et les artistes (2). Nous avons déja observé (3) que Cornelius Pinus et Accius Priscus (4), peintres romains, étoient renommés sous Vespasien, et peignirent les temples de l'Honneur et de la Vertu. Après que ce prince eut fait bâtir le temple de la Paix (5), il le décora d'une partie des statues que Néron avoit fait venir de la Grèce (6). Il y fit exposer sur-tout les tableaux des plus célèbres peintres de tous les tems : de sorte qu'il en fit ce qu'on appelleroit aujourd'hui la plus grande galerie publique de peintures. Il paroît pourtant que ces peintures n'étoient pas placées dans le temple même, mais au-dessus

De l'art sous Vespasien.

(1) Bottari, *Mus. Capit. t. II, tav.* 20.

(2) Suet. *Vesp. c.* 28.

(3) Voyez liv. IV, ch. 8, §. 30.

(4) Pline, *liv. xxxv, ch.* 37.

(5) Suet. *loc. cit. c.* 9. La grande et belle colonne cannelée de marbre blanc, transportée et érigée par le pape Paul V, devant l'église de Sainte Marie Majeure, est un reste de ce temple de la Paix. *C. F.*

(6) Malgré toutes les dépouilles que les Romains firent sur les Grecs, jusqu'au régne de Vespasien, dont on a parlé ci-dessus, Pline, qui vivoit du tems de cet empereur, rapporte (*l. xxxiv, c.* 7, *sect.* 17) qu'il étoit resté encore à Rhodes trois mille statues de bronze, et un nombre presque aussi considérable à Athènes, à Olympie et à Delphes. En effet, Pausanias fait l'énumération d'une très-grande quantité de ces statues. *C. F.*

du temple dans les salles supérieures auxquelles on montoit par un escalier en limaçon conservé jusqu'à ce jour. La Grèce avoit aussi de ces temples, nommés *Pinacothèques* (1), c'est-à-dire, galeries de peintures (2).

Les jardins de Saluste fréquentés sous Vespasien.

§. 56. Les endroits les plus fréquentés de Rome sous cet empereur, étoient les jardins de Saluste. C'étoit là qu'il demeuroit de préférence et qu'il donnoit audience à tout l'univers (3). Il y a donc lieu de croire qu'il aura embelli ces jardins d'ouvrages de l'art. Aussi a-t-on toujours trouvé, en fouillant ce terrain, une grande quantité de statues et de bustes; et lorsqu'en 1765 on y ouvrit une nouvelle excavation, on découvrit deux figures très-bien conservées, à l'exception des têtes qui manquoient et qui ne se sont pas trouvées. Ces figures représentent deux jeunes filles, vêtues d'une tunique légère qui, de l'épaule droite, leur descend jusqu'à la partie supérieure du bras. Elles sont toutes deux couchées sur une longue plinthe arrondie, le haut du corps soulevé, et s'appuyant sur le bras gauche : on voit sous elles un arc détendu. Ces deux figures ressemblent parfaitement à celle d'une jeune fille qui joue aux osselets, et qui se trouvoit dans la collection du cardinal de Polignac (4) : dans celles-là comme dans celles-ci la main droite, qui est libre, se trouve étendue et ouverte comme pour jetter les osselets, dont néanmoins on ne découvre aucun vestige (5). Le général Walmoden, qui se

(1) Strab. *l. xiv*, *p.* 944.

(2) On peut rapporter, sans crainte de se tromper, au commencement du règne de Vespasien l'autel de marbre blanc grec, du cabinet Clémentin, haut d'environ cinq palmes, large d'un peu moins de deux palmes, orné de bas-reliefs qui représentent des faits de la mythologie, de l'histoire héroïque et de celle de Rome. Ce monument a été publié en partie par Montfaucon, *Suppl. tom. I*, *pl.* 70, 71, et plus correctement par Orlandi, qui l'a expliqué par un long et docte commentaire. Le travail n'en est pas trop beau, et il a été en partie détruit par le tems. *C. F.*

(3) Xiphil. *Vesp. p.* 205, *l. penult.*

(4) Actuellement dans le cabinet du roi de Prusse, et on en a un modèle en plâtre à l'académie de peinture et de sculpture de France, à Rome. *C. F.*

(5) C'étoit une espèce de dez avec lesquels jouoient communément les enfans. Elien. *Var. hist. l. vij, c.* 12; Pollux.

trouvoit alors à Rome, acheta ces deux figures et y fit mettre des têtes (1).

§. 57. Titus, fils et successeur de Vespasien, fit plus pour les arts en deux ans qu'il régna, que Tibère n'en avoit fait dans le règne de vingt-deux. Suétone (2) remarque que Titus, parvenu à l'empire, voulant manifester son amitié pour Britannicus, frère de Néron, avec qui il avoit été élevé (3), lui fit ériger une statue équestre en ivoire, destinée à être portée tous les ans dans la pompe des yeux du cirque. Parmi les maîtres de ce tems nous

De l'art sous Titus.

Onomast. l. ix, c. 7, segm. 98, *seqq.;* Calcagnin. *De talorum, tesser. et calcul. lud. c.* 1 *in Thes. antiq. græc. Gronovius t. VII, col.* 1218 *seqq.* Ces dez étoient faits avec les osselets du talon des animaux, et à cause de cela les Latins les appelloient *tali.* Les plus estimés étoient ceux qu'on prenoit des chèvres sauvages. Voyez les *Carac. de Théophraste, c. v;* et sur cet endroit le traducteur florentin *not.* 19, *tom. II, pag.* 22. *C. F.*

(1) On découvrit, dans le même tems et dans le même endroit, un grand candélabre de marbre orné de feuillages, de figures et d'autres ornemens. Il ne s'est conservé que deux côtés de la base triangulaire de ce candélabre; et sur l'un de ces côtés on apperçoit un Jupiter avec une barbe pointue, à la manière étrusque; mais, comme le reste du travail indique le style grec des meilleurs tems, il y a lieu de croire que l'on aura représenté Jupiter de cette façon pour imiter les anciens simulacres de ce dieu. Sur l'autre côté, il y a un jeune Hercule qui enlève le trépied d'Apollon, tel qu'il est représenté sur plusieurs bas-reliefs et pierres gravées. Ce marbre fut acheté par le cardinal Zaladi. *E. M.*

Ce prélat en a depuis fait présent à Clément XIV, qui l'a placé, avec les deux candélabres du cabinet Barberin, dans le muséum qu'il venoit de former, et qui depuis a été continué par le pape Pie VI. A cette occasion, ces trois monumens furent expliqués dans une savante dissertation de l'abbé Marini, dont j'ai parlé tom. I, pag. 238, not. 7, et pag. 379, not. 1. Les côtés de ce dernier candélabre se sont conservés tous les trois. Le troisième côté, qu'on croyoit gâté, représente Apollon qui poursuit Hercule, qui vient de lui enlever son trépied. Ce prétendu Jupiter, comme le remarque l'abbé Marini, *pag.* 181, est probablement le sacrificateur gardien du trépied, ou le sacristain (*æditumus*) du temple de Delphes, où le fait est arrivé, lequel, accourrant au bruit, reste interdit à la vue du sacrilège que commet Hercule, ou qui peut-être implore, dans ce moment, l'assistance du ciel. *C. F.*

(2) *In Tito, c.* 2.

(3) L'unique monument que nous puissions nommer avec certitude de ce prince malheureux, c'est la médaille en bronze que possède, à Rome, l'abbé Visconti. Nous en donnons la gravure à la fin du livre vj, chapitre 7.

connoissons Evodus, graveur en pierres fines et auteur de la belle tête de Julie, fille de Titus, gravée sur un béril ou aigue-marine, et qui se conserve au trèsor de l'abbaye de Saint-Denis, près de Paris, ainsi que nous l'avons déja dit ci-devant (1). Une belle tête colossale de cet empereur se trouve à la villa Albani.

De l'art sous Domitien.

§. 58. Plutarque rapporte que les colonnes de marbre penthélisien, que Domitien fit travailler à Athènes pour le temple de Jupiter Olympien, perdirent leur belle forme, lorsqu'on les apporta à Rome, et qu'on voulut y mettre la dernière main; ce qui annonceroit une décadence sensible du goût (2).

Du temple de Pallas sur le forum du Palladium.

§. 59. Cependant on pourroit prouver le contraire par des ouvrages conservés à Rome, et particulièrement par l'arc de triomphe que le sénat fit élever à l'empereur Titus, et par les figures de relief sur la frise du temple de Pallas que cet empereur fit bâtir dans le forum du Palladium (3). La figure de la déesse, en ronde-bosse et de grandeur naturelle, placée au-dessus de l'entablement, perd infiniment à cause de la trop grande proximité à laquelle elle se trouve, à présent que le sol est rehaussé jusqu'au milieu des colonnes; de sorte qu'elle ne semble qu'être ébauchée, en comparaison des ornemens de l'entablement.

Trophées du Capitole.

§. 60. Des ouvrages de l'art encore plus renommés de ce tems seroient les fameux trophées de marbre, appellés communément les trophées de Marius, si l'on ne vouloit pas mettre en doute l'authenticité d'une inscription qui se lisoit au-dessous, avant qu'ils eussent été enlevés du lieu où ils se trouvoient pour être transportés au Capitole Cette inscription indiquoit qu'un affranchi, dont le nom presque effacé étoit difficile à déchiffrer (4), avoit

(1) Page, liv. iv, ch. 7, §. 68.

(2) *In Poblic. p.* 190. Voyez sur ces colonnes la remarque critique de M. Carlo Féa, contenue dans la note qui est à la fin du §. 36, des *Remarques sur l'Architecture des anciens* de Winkelmann, que nous donnons, dans ce volume, à suite de son *Histoire de l'art. J.*

(3) Cette frise, dessinée et gravée par Sante Bartoli, se trouve dans son Recueil de bas-reliefs antiques.

(4) Gruter. *Inscrip. p.* 1022, *num.* 1. Fabret. *Column. Traj. c.* 4, *p.* 108.

fait

fait élever ce monument à Domitien. Ce sont des ouvrages qu'il faut considérer comme des trophées de la guerre contre les Daces. Domitien, qui se tira assez mal de cette guerre, dans laquelle ces mêmes Daces, sous la conduite de Décébale, leur roi, remportèrent plusieurs victoires contre ses généraux, ne laissa pas de s'en glorifier et de vouloir qu'on lui décernât le triomphe. Xiphilin nous apprend, d'après Dion Cassius, qu'on lui érigea un si grand nombre de monumens que l'empire romain se trouva rempli de ses statues et de ses bustes en or et en argent (1). Il est vrai qu'il y a eu des auteurs qui ont cru que ces trophées avoient été élevés en l'honneur d'Auguste; ils ont prétendu en tirer la preuve du lieu même où ils étoient placés. C'étoit un château-d'eau des acqueducs Juliens, construits par Agrippa; c'est-à-dire, un réservoir d'où l'eau étoit distribuée dans les différens quartiers de Rome : nous savons d'ailleurs qu'Agrippa aimoit à décorer d'ouvrages de l'art les édifices de cette nature qu'il élevoit dans cette ville (2). Mais, en supposant que ces acqueducs ayent été réparés par Domitien (conjecture qui n'est pas détruite par le silence de Frontin), la vraisemblance en faveur de mon opinion conserve toute sa probabilité, lorsqu'on considère les trophées dont il s'agit comme des ouvrages de cet empereur. Je m'y trouve même confirmé par la comparaison (3) que j'ai faite de ces trophées avec d'autres morceaux du même genre, découverts à la villa Barberin, à Castel Gandolfo (qu'on y a employé à la construction d'un mur), c'est-à-dire, à l'endroit où se trouvoit la fameuse maison de campagne de Domitien, et par la ressemblance parfaite du travail et du style de ces ouvrages.

§. 61. Les statues et les bustes de Domitien sont très-rares, parce que le sénat, qui voulut flétrir la mémoire de ce prince *Portraits de Domitien.*

(1) Xiphil. *in Domit. p.* 217.
(2) Plin. *l. xxxvj*, *c.* 24, §. 9.
(3) Montfaucon en donne la figure, *loc. cit. pl.* 93, 94.

méchant, fit détruire ses images (1). Aussi ne connoissoit-on jusqu'ici à Rome, comme portraits de cet empereur, qu'une belle tête qui se voit au cabinet du Capitole (2), et une statue au palais Giustiniani. Mais ceux-là se trompent, qui citent cette statue comme étant celle que Domitia, sa femme, au rapport de Procope (3), lui fit ériger après sa mort par la permission du sénat, qui avoit fait renverser toutes ses autres images: car cette statue étoit de bronze et se voyoit encore du tems de Procope; tandis que celle qui nous est parvenue est de marbre. D'ailleurs, il est faux, ainsi que l'ont avancé plusieurs auteurs, qu'elle n'ait point souffert : elle a été brisée au-dessous de la poitrine, et les bras en sont modernes; il est même douteux que la tête appartienne à la statue. J'ai dit qu'on ne connoissoit comme portrait de Domitien que cette seule statue qui est cuirassée, parce qu'on n'a pas remarqué une statue sans draperie et héroïque de ce prince qui se trouve à la villa Aldobrandini.

§. 62. Au printems de 1758, on trouva une autre statue héroïque qui représente incontestablement Domitien, et cela dans un endroit nommé *alla Colonna*, entre Frascati et Palestrine. Ce fut là qu'au siècle passé on découvrit des inscriptions qui apprenoient qu'un affranchi de cet empereur y avoit une maison de campagne. Le tronc jusqu'aux genoux, sans aucune des extrémités, à l'exception d'une main qui s'est conservée sur les hanches, fut trouvé sous terre à peu de profondeur, et par cette raison fort endommagé. On apperçoit des marques évidentes des violences exercées contre ce monument, par les coups portés en tous sens, dont les traces profondes se font sur-tout remarquer au dos; d'où l'on peut conclure que cette statue a aussi été renversée et brisée dans le tems qu'on a voulu détruire la mémoire odieuse de Domitien. La tête, détachée du corps, fut

(1) Comme on le fit aussi de ses médailles. C. F.

(2) Bottari, *Mus. Capit. t. II, tav.* 25.

(3) *Hist. arc. c.* 8.

trouvée beaucoup plus avant sous terre, et par cela même beaucoup mieux conservée. Cette statue, que le cardinal Alexandre Albani a fait restaurer, se voit aujourd'hui, avec plusieurs autres statues d'empereurs, sous le grand portique de sa maison de campagne.

De l'état de la Grèce.

§. 63. Il sembleroit que les Grecs auroient été traités avec plus de douceur sous Domitien que sous Vespasien et Titus; car on ne trouve aucune médaille de Corinthe qui date des règnes de ces deux derniers empereurs (1), au lieu qu'on en a plusieurs, et même de grand bronze, qui sont de celui de Domitien.

De l'art sous Nerva.

§. 64. Les seuls monumens qui nous restent du tems de Nerva sont, une partie de son forum et les superbes colonnes corinthiennes d'un portique avec son plafond, ainsi que quelques têtes de cet empereur (2).

Du forum de Nerva.

§. 65. Je remarquerai que le plafond du portique, qui est décoré d'ornemens nommés *méandres*, confirme l'explication qu'Hesychius donne du mot μαικίδιος, qui signifie chez lui κόσμος τις ὀροφικός, c'est-à-dire, *un ornement de plafond*. Je fais cette observation parce qu'un critique moderne, dont je ne me rappelle pas le nom, prétend qu'au lieu d'ὀροφικος, il faut lire γραφικός; correction par laquelle il veut généraliser ce nom et l'appliquer à tout ce qui est peint. En effet, les méandres se trouvent très-fréquemment sur les peintures et les vases antiques, mais ils sont très-rares sur les plafonds des anciens édifices. Rome n'en fournit qu'un exemple : c'est le plafond du portique dont il s'agit; et hors de Rome on ne connoît en bâtiment avec de semblables ornemens que le plafond de Palmyre (3).

(1) Vaillant, *Num. aerea Imper. etc. in Colon. p.* 199 *et seq.*

(2) Dans le cabinet Clémentin on voit sa statue assise, couronnée de laurier, et nue, à l'héroïque, dans les parties antiques qui s'en sont conservées. *C. F.*

(3) Wood, *Ruin. de Palmyre, pl.* 19. On en trouve néanmoins sur les corniches de plusieurs bâtimens, comme, par exemple de ces mêmes ruines de Palmyre, *pl.* 6 *et* 11, et de celles de Balbec, données par le même auteur, *pl.* 22.

Portraits de Nerva.

§. 66. Le cabinet du Capitole renferme une tête de Nerva, très-belle et très-rare. Il est faux que cette tête soit, comme on l'a avancé, un ouvrage de l'Algardi (1) : il n'y a eu d'autre part que d'en avoir restauré le bout du nez et l'extrémité de l'oreille; il a même traité cette restauration avec tant de circonspection qu'il s'est fait scrupule d'enlever la terre nichée entre les cheveux. Le cardinal Albani, des mains duquel cette antique a passé au Capitole, la tenoit du prince Pamfili (2). Mais le marquis Rondinini possède un buste avec son socle, d'une conservation parfaite; c'est sans doute aussi un portrait de cet empereur, et du nombre des têtes rares, dont le nez n'est pas endommagé.

Statue d'Epaphrodite.

§. 67. Suivant Fulvius Ursinus ce seroit du tems de Nerva que dateroit une figure moitié grande comme nature, et placée dans la cour du palais Altiéri. L'inscription de son socle nous apprend que cette statue fut érigée à un certain M. Mittius Epaphrodite, par son frère (3). Ce savant croit qu'elle peut représenter l'Epaphrodite de Chéronée, qui, selon Suidas, fleurit sous Néron et sous Nerva.

27 *et* 34; des bains de Nismes, chez Clerisseau, *Antiquités de France, prem. part. pl.* 36; des ruines du palais de Dioclétien, à Spalatro, et de beaucoup d'autres monumens encore; comme à l'urne de Cécilia Métalla, du palais Farnèse, et au temple du dieu Rediculus, etc. *C. F.*

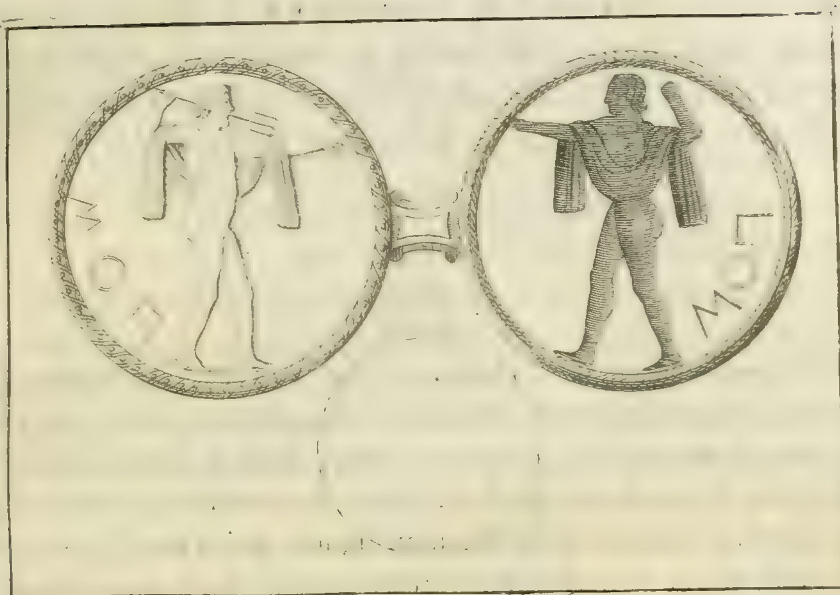
On sait que ce dernier temple fut bâti près de la voye appienne, à l'endroit où Annibal campa lorsqu'il vint assiéger Rome, et immédiatement après la retraite de ce général. Il se trouve aujourd'hui enclos dans une vigne qui appartient à la famille Bellotti. *J.*

(1) Bottari, *Mus. Cap. t. II, tav.* 27, *p.* 51.

Bottari, dit seulement que, quant à l'exécution, il ressemble à la manière de l'Algardi; ce qu'il remarque comme une chose particulière à ce buste, que du reste il prétend être un ouvrage antique. *C. F.*

(2) Une autre tête de Nerva, également très-belle, a été placée depuis par le cardinal Albani, à sa villa. *C. F.*

(3) Fulv. Urs. *Imag. num.* 91.



CHAPITRE VII.

De l'art sous Trajan jusqu'à sa décadence sous Septime-Sévère.

§. 1. ROME et l'empire romain reçurent une nouvelle vie sous Trajan (1). Le premier soin de ce prince, après les troubles qui avoient agité les règnes précédens, f[illegible] d'encourager les arts par les grands ouvrages qu'il entreprit. En effet, c'étoit servir les arts que de ne vouloir pas se réserver à lui seul l'honneur de se faire élever une statue, mais de le partager avec tous les hommes de mérite qui pouvoient s'en rendre dignes (2).

Causes du rétablissement de l'art sous Trajan.

§. 2. Nous trouvons même qu'il en fit ériger à de jeunes gens qui avoient donné de grandes espérances et qui étoient morts à la fleur de leur âge (3).

§. 3. Il semble qu'une statue assise, de sénateur, qui se voit à la villa Ludovisi, de la main de Zénon, fils d'Attis d'Aphro-

Des artistes qui paroissent avoir fleuri dans ce tems.

(1) Flor. *Proœm. lib. j.*

(2) Plin. *in Panegyr.*

(3) Id. *lib. ij, epist. 7.*

disium, date du tems de Trajan. Le nom de cet artiste, qui n'avoit pas encore été remarqué, se trouve gravé sur la bordure du vêtement (1) de la statue de la manière suivante (2):

ZHNΩN
ATTIN
AΦPOΔI
ΣIEYΣ
EΠOIEI

C'est sous le règne de Trajan, ou fort peu de tems après, qu'il faudroit ranger un autre Zénon de Staphis en Asie, qui plaça le portrait de son fils, de même nom, sous la forme d'un hermès, sur le tombeau qu'il lui éleva, comme nous le voyons par l'inscription composée de dix-neuf lignes, qui n'avoit pas encore été publiée, et dont les dernières lignes ne sont pas lisibles (3).

(1) Selon l'usage des anciens, qui portoient des lettres tissues dans la bordure de leurs vêtemens. V. Rubenius, *De re vestiaria, lib. j, c.* 10; Ciampini, *Vet. mon. tom. I, c.* 13. *C. F.*

(2) Dans la première édition l'auteur avoit ajouté ceci : « Il y a même quelque lieu de croire qu'il se forma dans » ce tems-là une école de l'art dans cette » ville de la Carie, à cause de différens » noms d'artistes d'Aphrodisium, qui » sont parvenus jusqu'à nous. Voyez » *Inscript. Syrac. in Grævii Thes. Sicil.* » *t. VI.* Au-dessous de la statue antique » d'une Muse placée dans la galerie du » grand-duc à Florence, on lisoit : *Opus* » *Attiliani Aphrodisienis.* Ce dernier » mot, comme le remarque bien Buonar» ruotti (*Osserv. sopra alcun. framm. di* » *vetri, prefaz. p.* 21), devroit être chan» gé en *Aphrodisiensis* ». *C. F.*

(3)

Θ. K	*Diis Inferis*
ΠATPIC EMOI ZHNΩ	*Patria mihi Zeno*
NI MAKAPTATH ECT AΦPOΔI	*ni beata est Aphrodi*
CIAC ΠOΛΛAΔE ACTEA ΠICTΘC	*sias multas vero urbes fisus*
EMAICI TEXNAICI ΔIEΛΘΩN	*meis artibus peragrans*
KAI TEYΞAC ZHNΩNI NEΩ	*et conficiens Zenoni adolescenti*
ΠPOTEΘNHKOTI ΠAIΔI	*præmortuo filio*
TYMBON KAI CTHΛHN KAI	*sepulcrum et cippum et*
EIKONAC AYTOC EΓΛYΨA	*imagines ipse sculpsi*
TAICIN EMAIC ΠAΛAMAICI	*meis manibus* . . . . .
TEXNACCAMENOC KAYTON	*fabrefaciens inclytum*
EPΓON	*opus.*

Cette pierre ayant passé, avec tous les autres monumens de la ville Né-

Elle mérite quelque attention ; outre l'indication qu'elle donne d'un artiste, elle peut servir aussi à faire connoître le nom de ΣΤΑΦΙΣ (Staphis) en Asie, ville qui n'est citée dans aucun auteur, ainsi qu'à expliquer les lettres ΣΤΑ, qui sont sur une médaille du roi Epiphanes, et qui ont donné lieu à différentes conjectures (1). Ce pourroit être l'abbréviation du nom de cette ville : car σταφιλίνης et στθμοδότης semblent cherchés de trop loin. Au reste, les fautes de quantité ne surprendront point ceux qui sont instruits des négligences des poëtes grecs de ce tems-là et des siècles suivans, principalement dans les inscriptions sépulcrales. A cette occasion, je ferai connoître une autre inscription, placée sur la base d'une statue de Bacchus, et conçue en ces termes :

ΛΙΣΑΝΙΑΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ
ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ ΚΑΤΕΣΚΕΥΑΣΕ

Le mot κατεσκεύασε fait douter si ce Lisanias fut le statuaire ou celui qui fit faire la statue. Quant à la statue même, j'ignore en quel endroit elle se trouve ; je présume que c'est dans l'île de Chio, d'où me vient cette inscription avec quelques autres.

§. 4. Je répéterai ici une observation que j'ai déja faite, c'est que plus les productions de l'art étoient médiocres, plus les artistes qui en étoient les auteurs paroissoient les estimer, en mettant leurs noms sur les moindres bagatelles. C'est ainsi qu'on trouve le nom du sculpteur ΕΥΤΥΧΗC, de Bithynie, sur la face de devant d'une petite pierre funéraire qui est au Capitole, et qui accompagne la figure du mort ; monument d'environ un pied de hauteur (2). Quant à Zénon, qui a donné lieu à cette digres-

groni, entre les mains de M. Jenkins, M. le ch. Visconti, qui l'a fait repolir, a bien voulu me communiquer la copie exacte qu'il a faite de tout ce qui étoit lisible de cette inscription, telle que nous la donnons ci-dessus, avec la traduction en latin. *C. F.*

(1) Beger. *Thesaur. Brand. tom. I, pag.* 259 ; Wise, *Num. ant. Bodlej.* 116 *Conf.* Cuper. *De Elephant exerc. p.* 1, *c.* 7, *p.* 74. *E.*

(2) Murat. *Inscript. p. DCXXXIII.* 1.

sion, on ne peut rien statuer de certain à son égard : la tête étrangère placée sur cet hermès, ne nous permet pas de dire rien de plus positif sur le tems de la fabrique de ce monument, qui se trouve à la villa Négroni. Je ne sais non plus à quelle époque il faut placer un Antiochus d'Athènes, de qui l'on voit au palais Ludovisi une Pallas deux fois grande comme nature. D'ailleurs, la statue est mauvaise et d'un travail grossier; et par l'inscription, on diroit qu'elle est antérieure à ce tems. A l'égard de la copie de ce nom, qui fut envoyée à Carlo Dati de Rome à Florence, voici comme elle se trouve dans cet auteur : - - - ΤΙΟΧΟΣ ΙΑΛΙΟΣ ΠΟΙΕΙ (1). Maffei a publié cette inscription, en la restituant, et sans avertir qu'elle étoit fruste (2). La voici telle qu'elle est sur sa base endommagée :

- - - ΤΙΟΧΟΣ
- - - ΙΝΑΙΟΣ
- - - ΠΟΙΕΙ

Au reste, le nom d'Antiochus se voit sur deux pierres gravées (3).

Des monumens élevés par Trajan.

§. 5. Le plus grand ouvrage du tems de Trajan est la colonne qui porte son nom (4). Ce monument étoit placé au milieu du forum que ce prince avoit fait bâtir par Apollodore d'Athènes; pour conserver la mémoire de cet édifice, on avoit frappé une médaille d'or assez rare, dont le revers nous offre cette place. A l'égard de cette fameuse colonne, il est certain que ceux qui auront occasion d'en examiner les figures d'après les plâtres qu'on en

(1) *Vite de' Pittori*, *p.* 118.

(2) *Museum Veron. Inscript. var. p.* *CCCXVIII*, *n.* 4.

(3) Gori *Inscript. t. I*, *Gem. tab.* 1, *n.* 4. Quirini *Epist. ad Freret. p.* 29.

(4) Le sénat avoit fait ériger cette colonne après la victoire remportée par Trajan sur les Daces, comme on l'apprend par l'inscription mise sur la base et rapportée aussi par Montfaucon, *Diar. ital. cap.* 19, *pag.* 260; par Braschi, *De trib. stat. c.* 10, §. 9, *pag.* 94, et dans les notes sur Aulugelle, *Noct. att. l. xiij*, *c.* 23. Dion Cassius, *l. lxviij*, *c.* 16, *t. II*, *p.* 1133, prétend, sans en donner la raison, que cette colonne a été érigée par Trajan lui-même. *C. F.*

en a tirés, seront frappés de la variété étonnante de tant de milliers de têtes. On voyoit encore au seizième siècle la tête de la statue colossale de cet empereur posée sur cette colonne (1) : on ignore aujourd'hui ce qu'elle est devenue (2). Quant aux édifices du forum qui entouroient la colonne de Trajan, et qui étoient plafonnés ou voûtés en bronze (3), on peut s'en former une idée par une colonne du plus beau granit noir mêlé de blanc, qui y fut découverte en août 1765, et qui porte huit palmes et demi de diamètre. Cette colonne fut trouvée, lorsqu'on creusa les fondemens d'une chaussée pour aller au palais impérial ; on y découvrit, en même tems, une portion du couronnement, ou de la corniche, de l'architrave que portoit cette colonne. Cette corniche, qui est de marbre blanc, a plus de six palmes de haut. Or, comme la corniche n'est que le tiers, et moins encore, de l'entablement, il faut que cette dernière partie ait eu plus de dix-huit palmes de hauteur. Le cardinal Albani a fait placer ce monument d'architecture à sa villa, et y a ajouté une inscription qui indique l'endroit où il fut découvert. En fouillant ce terrain, on trouva encore, dans le même endroit, cinq autres colonnes de pareille grandeur, qui sont restées au fond de la tranchée (4), parce que personne n'a voulu faire les frais de les en tirer (5). Ainsi les fondemens de la chaussée en question reposent sur ces colonnes.

Des ouvrages faits du tems de Trajan.

§. 6. Après la colonne de Trajan, on peut regarder comme l'ouvrage le plus noble de l'art de ce tems, la tête colossale du

(1) Ciaccon. *Colum. Traj. p.* 4.

(2) Cette tête se trouve aujourd'hui au palais du cardinal della Valle. *C. F.*

(3) Pausan. *l. v*, *c.* 12.

(4) Voyez Orlandi sur Nardini *lib. v*, *cap.* 9, *pag.* 235.

(5) Proche du forum étoit la basilique Ulpia, ainsi appellée de Trajan, qu'on nommoit Ulpius, et dont on voit la figure sur beaucoup de médailles. Là aussi étoit la célèbre bibliothèque dont il est fait mention par Aulugelle *lib. xj*, *cap.* 17, de même que par Vopiscus, dans la vie de Probus, et par Sidonius Apollinaris *l. ix*, *epist.* 16, *v.* 26 *seqq. p.* 284; que Dioclétien transporta ensuite à ses bains, comme le marque de même Vopiscus. *C. F.*

même empereur, qu'on voit à la villa Albani : elle porte, depuis la fossette du cou jusqu'au sommet, cinq palmes romains de hauteur (1).

De l'arc de triomphe d'Ancone.

§. 7. En architecture, l'arc de triomphe de Trajan, à Ancone, mérite d'être cité ; car on ne trouve aucun édifice antique où l'on ait employé des blocs de marbre d'une grandeur si étonnante. L'embasement de l'arc jusqu'au pied des colonnes est d'un seul morceau, et il porte en longueur vingt-six palmes romains et un tiers; sa largeur est de dix-sept palmes et demi, et sa hauteur de treize. Sur le faîte de l'arc on voyoit la statue équestre de cet empereur (2) : à la maison de ville d'Ancone on

(1) Winkelmann, dans ses *Remarques sur l'histoire de l'art*, avoit rangé parmi les monumens de cet âge une Vénus nue dont la draperie est jettée sur un long vase posé près d'elle, et dont la tête, qui est celle de la statue, ressemble à celle de Marciana, sœur de Trajan. On l'a trouvée dans un jardin derrière le palais Farnèse, où il y a une autre Vénus pareille, excepté que le vase est différent, et que les traits offrent toute la beauté qu'on donne communément à cette déesse; quoique l'arrangement de ses cheveux soit semblable à celui de la première, telle qu'elle se voit sur les médailles de Marciana, dont on a dans la villa Négroni une très-belle figure drapée. (Voyez ci-dessus p. 54, note 1.) Winkelmann y fait également mention de certains bas-reliefs qui représentent des guerriers avec leurs étendarts, dont les figures ont onze palmes de hauteur. On distingue parmi ces figures celle du capitaine, sans qu'on puisse dire néanmoins quel personnage il représente, parce que la tête lui manque. Cependant sur un des boucliers ronds placés sur les étendarts, on reconnoît distinctement le buste de Trajan. *E. M.*

(2) Il doit y avoir eu trois statues, savoir celle de Trajan au milieu, à sa droite celle de Plotine, sa femme, et à sa gauche celle de Marciana, sa sœur; parce que dans ces endroits il y a une inscription qui est relative à l'un de ces trois personnages, et qu'on voit trois statues indiquées sur la médaille battue à cette occasion en l'honneur de ce prince. Le prélat Borgia a publié, en 1771, une gravure de l'arc de Trajan et de toutes ses parties, qui y sont rendues avec une très-grande exactitude, tant pour le dessin que pour les dimensions; et il y a ajouté la médaille en question. Cependant d'après ces dimensions on ne doit pas regarder comme inexactes celles données par Winkelmann de la pièce seule dont la base est composée. Il faut considérer qu'elle est revêtue tout autour d'autres pièces de marbre, qui par conséquent en agrandissent les mesures dans l'estampe. Je crois ajouter au mérite de cette *Histoire*, en rapportant l'inscription du milieu

conserve encore un pied du cheval. Les piles du pont que Trajan fit construire sur le Danube, et qui ont été démolies, faisoient connoître, selon l'expression de Dion (1), jusqu'où pouvoient aller les forces humaines (2).

§. 8. A l'égard des grands ouvrages que Trajan fit exécuter, il ne paroît pas que la Grèce y ait eu aucune part. Les Grecs n'avoient pas même l'occasion d'exercer les arts d'imitation, attendu que les villes grecques ne semblent pas avoir été dans l'usage d'ériger des statues à d'autres personnes qu'à l'empereur (3). Nous apprenons que lorsque les Grecs de ce tems-là accordoient l'honneur d'une statue à quelqu'un, ils en choisissoient une parmi celles que leurs aïeux avoient érigées à des hommes illustres de l'antiquité, et se contentoient d'en changer Situation de la Grèce.

telle qu'elle est donnée par le prélat Borgia; d'autant plus qu'elle est fautive chez Fabretti et chez plusieurs autres écrivains :

IMP. CAESARI. DIVI. NERVAE. F. NERVAE.
TRAIANO. OPTIMO. AVG. GERMANIC.
DACICO. PONT. MAX. TR. POT. XVIIII. IMP. IX.
COS. IV. P.P. PROVIDENTISSIMO. PRINCIPI.
SENATVS. P. Q. R. QVOD. ACCESSVM.
ITALIAE. HOC. ETIAM. ADDITO. EX. PECVNIA. SVA.
PORTV. TVTIOREM. NAVIGANTIBVS REDDIDERIT. V *C. F.*

(1) *Hist. rom. l. lxviij, c.* 13, *t. II, p.* 1130.

(2) Ce fut Adrien qui fit détruire ce pont, dans la crainte que les barbares ne s'en servissent avantageusement pour faire une irruption dans les terres sujettes à l'empire, ainsi que le rapporte le même historien. Apollodore, dont il a été parlé ci-dessus, fut l'architecte de ce pont. Tzetzes *Chil.* 2, *hist.* 34, *v.* 82 *seqq.* Ce poëte ajoute *(v.* 94 *seqq.)* qu'il y avoit des écrivains qui disoient que Trajan avoit des oreilles de bouc. Il croit cependant que cela doit s'entendre allégoriquement; ou parce que cet empereur étoit pétulant comme un bouc, ou parce qu'une fois il gravit par-dessus des endroits escarpés et des précipices pour aller assaillir les ennemis, sur le seul fondement qu'il avoit entendu dire à Rome qu'il devoit y en avoir. En effet, on ne voit ces oreilles de bouc à aucune des têtes de Trajan. *C. F.*

(3) Toutes les villes de la Grèce érigèrent des statues de marbre de Paros à Trajan. Voyez Pausan. *loc. cit. C. F.*

l'inscription. Il résultoit de là qu'une statue qui représentoit un héros grec, étoit attribuée, malgré la disparité de l'objet, à un préteur ou à quelque autre personnage. C'est ce que Dion Chrysostome, qui vivoit alors, reproche en particulier aux Rhodiens (1).

De l'art sous Adrien.

§. 9. Adrien, le successeur de Trajan, ne se montra pas seulement amateur et protecteur des beaux-arts, il fut artiste lui-même, et l'on prétend qu'il avoit fait une statue; c'est pour cela qu'Aurelius Victor, se rendant coupable d'une basse adulation, n'a pas craint de le ranger dans la classe des artistes les plus célèbres, et de comparer ses ouvrages à ceux de Polyclète et d'Euphranor.

Du goût et de l'amour d'Adrien pour les lettres et pour les arts.

§. 10. Si, de son goût pour le style ancien des auteurs romains, on pouvoit conclure des lettres aux arts, il seroit à croire qu'il auroit cherché à rétablir aussi l'ancien style par rapport aux derniers (2). Son amour pour les arts et les lettres fut grand,

(1) *Orat.* 31.

(2) Spartian. *Hadr. p.* 8. *B.*

Si les sciences et les arts trouvèrent dans Adrien un amateur et un protecteur, on peut dire que les savans et les artistes trouvèrent en lui un homme qui leur portoit envie et un persécuteur : tel étoit le fond du caractère de ce prince; de manière que sa vie fut toujours un composé de contradictions. Ce même Adrien, que les anciens historiens, chez Suidas, au mot *Adrien*, nous ont représenté comme un homme adonné à toutes sortes de sciences, à l'érudition, à l'étude des langues, à la peinture et à la sculpture, comme auteur de quelques ouvrages tant en prose qu'en vers, comme peintre de plusieurs tableaux, comme ayant fait beaucoup de statues en marbre et en bronze; ce même Adrien chercha à déprimer Homère, en voulant à toute force lui substituer un mauvais poëte, nommé Antimaque, qu'on connoissoit á peine de nom. Il tint cette même conduite vis-à-vis de Favorin et de Denis, deux rhéteurs fort célèbres de son tems. Mais ce furent les artistes qu'Adrien persécuta principalement : il opprima plusieurs d'entr'eux, et il en fit mettre quelques-uns à mort. Suidas, *loc. cit.* Parmi ceux-ci on compte l'architecte Apollodore, qu'il persécuta cependant plus par vengeance que par envie. On sait que cet artiste, par ordre de Trajan, avoit bâti à Rome le forum, l'odéum et le gymnase. Non content de l'avoir envoyé en exil, il lui fit ôter peu de tems après la vie, sous prétexte qu'Apollodore, dans la chaleur d'une dispute, l'avoit appellé peintre d'obscénités. Et, effectivement, on sait qu'Adrien s'étoit occupé, dans sa

son désir de tout savoir et de tout voir fut sans bornes. Cette curiosité fut la principale cause des grands voyages qu'il entreprit la sixième année de son règne dans toutes les provinces romaines ; de sorte qu'il se trouve des médailles de dix-sept pays qu'il a parcourus. Il passa jusqu'en Arabie et en Egypte ; pays qu'il étudia à fond, comme il le marque lui-même au consul Sévérianus (1).

§. 11. Avec Adrien l'art se plaça sur le trône, et le courage des Grecs fut ranimé. Leur patrie, depuis la perte de sa liberté, n'a eu ni de tems plus heureux que cette époque, ni d'ami plus puissant que cet empereur. Il se proposa, en effet, de rendre à la Grèce son ancienne liberté en déclarant d'abord ce pays libre, et il chercha à donner aux villes grecques leur première splendeur (2). Dans cette vue, non-seulement il fit construire à Athènes, comme avoit Périclès (3), un fort grand nombre d'édifices ; mais il fit décorer encore toutes les fameuses villes de la Grèce et de l'Asie-mineure de bâtimens publics, de temples, d'aqueducs et de bains (4). Le temple qu'il fit élever à Cyzique est rangé au nombre des sept merveilles du monde ; et il y a toute apparence que les vastes ruines qui servent depuis des siècles de matériaux aux habitans de cette ville, sont des restes de ce temple.

Les arts encouragés en Grèce par la construction de vastes édifices décorés de statues.

§. 12. Mais Adrien montra une prédilection particulière pour

Prédilection d'Adrien pour Athènes.

jeunesse, de ce genre de peintures. Xiphil. *in Adrian. p.* 257. *E. M.*

Une autre raison qui engagea l'empereur à lui faire donner la mort, fut qu'il blâma le dessin d'un temple qu'il avoit fait bâtir et dédié à Vénus, suivant ce que dit Xiphil. *loc. cit. p.* 258; à Vénus et à Rome, selon Phlegonte, dans son *Abrégé des Olympiades, à la deux cent vingt-septième olympiade, seconde année,* rapporté par Scaliger dans l'appendix à la chronique d'Eusèbe, *pag.* 342. Voyez Buonarruotti, *Osserv. istor. sopra alc. medagl. tav.* 1, *n.* 5, *p.* 17. *C. F.*

(1) Vopisc. *in Saturn. c. viij, t. II, p.* 719.

(2) Spart. *in Adrian. p.* 9 *et* 10.

(3) Voyez ci-dessus liv. vj, chap. 2, §. 7.

(4) Il fit ériger une statue en marbre de Paros à Alcibiade, sur son tombeau à Mélisse. Athénée, *lib. xiij, c.* 4, *p.* 574.

Athènes; soit parce que cette ville avoit été le siège des arts, soit parce qu'il y avoit rempli la charge d'archonte. Il rendit aux Athéniens l'île de Céphalonie (1); il acheva et consacra le temple de Jupiter Olympien, lequel étoit resté imparfait depuis Pisistrate l'espace de sept cents ans (2). C'est ainsi qu'il embellit Athènes d'un édifice qui avoit plusieurs stades de circuit. Il fit placer dans ce temple, outre plusieurs statues d'or et d'ivoire, une figure de Jupiter de proportion colossale, et pareillement d'or et d'ivoire. Chaque ville, pour signaler son zèle, voulut élever dans ce temple une statue à l'empereur (3).

Les arts encouragés par Hérode-Atticus.

§. 13. La passion d'Adrien pour l'art se communiqua à quelques particuliers de la Grèce. Le seul Hérode-Atticus, célèbre par son éloquence et plus encore par ses richesses, fit élever des bâtimens et ériger des statues dans différentes villes de la Grèce. C'est lui qui fit construire près d'Athènes, au bord de l'Ilyssus, le magnifique stade de marbre blanc (4). Il décora aussi Athènes et Corinthe de superbes théâtres (5).

Des monumens élevés par Adrien dans les villes d'Italie.

§. 14. Le goût des édifices et l'encouragement des arts de la part de l'empereur, ne se bornoient pas aux seules villes de la Grèce; celles d'Italie eurent également part à ses libéralités. Sans faire l'énumération des bâtimens qu'il fit construire hors de Rome en Italie, je me contenterai de citer une inscription, sans doute mal entendue, et mal appliquée à l'amphithéâtre de Capoue, parce que c'est là qu'elle a été trouvée.

Du théâtre de Capoue.

§. 15. Je pense que cette inscription a plutôt rapport au théâtre de cette ville, lequel n'est éloigné de l'ampithéâtre que d'une

(1) Xiphil. *Adrian. p.* 253, *l.* 7.

(2) Idem, *ibid. p.* 264. *D.*

(3) Pausan. *lib. j*, *c.* 18, *p.* 42 *et* 43. Libanius, *Epist.* 607, *p.* 291, dit qu'Adrien désiroit ardemment le rétablissement de tous les temples anciens. Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce, tom. II, pl.* 8, 10, donne les restes d'un temple et d'un autre édifice dont Adrien embellit Athènes. *C. F.*

(4) Pausan. *loc. cit. c.* 19, *p.* 45.

(5) Philostr. *De vit. Sophist. lib. ij*, *num.* 1, §. *5*, *p.* 551, *tom. II.*

cinquantaine de pas. Mazochi (1), qui l'a restituée, prétend que les colonnes qu'Adrien fit placer, suivant ce qu'on y lit, sont les colonnes moitié saillantes de l'amphithéâtre; sans songer que là, comme à tous les amphithéâtres, ces colonnes sont taillées d'un seul morceau avec les bases des pierres dont les colonnes ressortent (2). Ce savant n'a pas non plus fait réflexion que dans ces sortes d'édifices on ne trouve point de place pour des statues, et qu'il n'y a que les théâtres qui puissent être décorés de figures et de colonnes. A l'égard de cette double décoration des théâtres, nous en trouvons une preuve dans quelques colonnes de *giallo antico*, qui portent deux palmes et trois quarts de diamètre, et dans plusieurs statues qui ont été tirées, il y a quelques années, des excavations du théâtre de Capoue, dont on voit encore la tranchée. Ces colonnes et ces statues, qu'on conserve à Caserte, sont destinées à l'ornement de ce château royal. La plus belle de ces statues est une Vénus *Victrix*, qui pose le pied gauche sur un casque, et qui, excepté les bras qu'on n'a pas trouvés, est d'une parfaite conservation.

Du superbe mausolée d'Adrien à Rome.

§. 16. A Rome même Adrien fit construire, pour lui servir de tombeau, un superbe édifice connu anciennement sous la dénomination de *Moles Hadriani*, et aujourd'hui sous celle de Château S. Ange (3). Outre les différentes colonnades qui régnoient à l'entour, tout le bâtiment étoit revêtu de marbre blanc et décoré de statues. Dans la suite des tems ce monument servit de citadelle, et dans la guerre des Goths, les Romains s'y trouvant assiégés, se défendirent avec des statues qu'ils jettèrent sur leurs ennemis (4). Du nombre de ces statues se trouva peut-

(1) *In mutil. Campan. Amphith. tit. etc. princ.*

(2) Ce n'est certainement pas ainsi que sont faites les colonnes de l'amphithéâtre de Flavius, communément appellé le colisée, qui est l'édifice le plus considérable du tems de Vespasien; et l'on peut en dire autant des colonnes qui restent aux ruines du théâtre de Marcellus. *C. F.*

(3) Adrien fit aussi construire le pont. Spartien, *Vie d'Adrien, tom. I, ch.* 19, *p.* 180.

(4) C'est Procope (*De bello goth.*

être le fameux Faune endormi, plus grand que nature, qu'on conserve maintenant au palais Barberin. On fit la découverte de cette statue en travaillant à l'excavation du fossé de ce château. Un des plus grands ouvrages de sculpture exécutés sous Adrien, seroit la statue de ce prince représenté sur un quadrige, placée sur le faîte de son mausolée, et d'une telle grandeur que, si l'on peut ajouter foi à l'écrivain qui en fait la relation, un homme de haute taille pouvoit s'introduire dans le creux des yeux des chevaux (1). On a même prétendu que toute la machine étoit d'un seul bloc de marbre. Mais cette relation paroît être un mensonge grossier, qui mérite d'aller de pair avec celle d'un autre écrivain grec du même siècle, lequel en parlant de la tête d'une Junon, à Constantinople, nous dit qu'elle étoit d'une telle pesanteur, que quatre couples de bœufs pouvoient à peine la traîner (2).

De la maison d'Adrien à Tivoli.

§. 17. Parmi le grand nombre de monumens qu'Adrien fit élever, le plus considérable étoit sans contredit l'immense édifice qu'il bâtit au pied de Tivoli, connu sous le nom de *villa Hadriani* (maison d'Adrien), dont les débris embrassent un circuit de près de dix milles d'Italie. La villa d'Adrien conte-

lib. j, c. 22, p. 366 et seq.) qui nous donne ces renseignemens. Il dit de plus, que ce môle étoit revêtu de marbre de Paros. Cet édifice étoit carré, et depuis long-tems environné de murailles, à cause de la position avantageuse du lieu et de l'étendue du bâtiment, qui le firent servir de citadelle. Le faite étoit orné de belles statues d'hommes et de chevaux du même marbre, dont plusieurs des plus grandes furent brisées dans cette occasion, et jettées sur l'ennemi, qui, par-là, se vit forcé à la retraite. Soit que le faîte de ce mausolée fut véritablement garni de plusieurs statues, comme l'assure Procope, ou qu'il n'y eut que la statue d'Adrien avec des chevaux, comme le dit Jean d'Antioche, cela ne rend pas moins douteuse l'opinion de Winkelmann (liv. iv, ch. 7, §. 48), que ce faîte étoit orné d'un gros cône de pin; car, en effet, comment s'imaginer que, dans ce cas, cet ornement ait pu y trouver place? *C. F.*

(1) Jo. Antiochen περὶ ἀρχαιολογίας, *citat. ap. Salmas. Not. in Spartian. p.* 51.

(2) Niceta Choniata *apud* Fabricius *Bibl. Græc. t. vj, p.* 406.

noit,

noit, outre beaucoup de temples et d'autres édifices, deux théâtres, dont l'un donne la meilleure notion sur tous les anciens théâtres, parce que la scène s'y est conservée en entier. Ce prince avoit fait copier dans la même villa les sites les plus agréables et les édifices les plus magnifiques de la Grèce : on y voyoit jusqu'à ce lieu charmant connu sous le nom de Champs Elysées (1). La magnificence de ces bâtimens étoit telle qu'un très-grand bassin, revêtu de marbre jaune, y servoit à donner des naumachies. En faisant l'excavation de cet emplacement on a trouvé, outre quelques squelettes de cerfs, une grande quantité de têtes de marbre et d'autres pierres plus dures, dont plusieurs avoient été brisées à coups de hache. Le cardinal de Polignac a acquis les meilleures de ces têtes.

§. 18. Les statues qu'on a tirées des fouilles de cette maison depuis deux cent cinquante ans, ont enrichi tous les cabinets de l'Europe, et il y reste encore des découvertes à faire pour nos derniers neveux (2). Le cardinal Hippolyte d'Est, qui a bâti sa villa sur les débris de la maison de campagne de Mécène à Tivoli, l'a décorée d'une infinité de statues qu'on y trouva. Le cardinal Alexandre Albani, qui en a fait l'acquisition en différens tems, les a fait transporter dans ses maisons ; et c'est par lui qu'une grande partie de ces antiques a passé dans le cabinet du Capitole.

Statues de la villa d'Adrien.

§. 19. Indépendamment des meilleurs ouvrages en marbre qu'on a tirés de la maison de campagne d'Adrien, en dont j'aurai occasion de parler, je commencerai par faire mention du fameux tableau en mosaïque, représentant une jatte pleine d'eau, sur

Tableau en mosaïque représentant des colombes.

(1) Spartien, *Vie d'Adrien*, *tom. I*, *pag.* 215.

(2) Outre deux hermès très-beaux, représentant la tragédie et la comédie, qui sont actuellement dans le cabinet Clémentin, on a découvert, il y a quelques années, une fort belle statue d'homme nu et couché, de marbre blanc, qui paroît être un ouvrage de ce tems-là. Cette statue, qui est à Rome, chez le comte Marefoschi, est regardée assez généralement comme un Endimion, qui, selon la fable, dormoit les yeux ouverts. Athén. *l. xiij, c.* 2, *p.* 564. *C. F.*

les bords de laquelle il y a quatre colombes dont l'une paroît occupée à boire. Le mérite de cet ouvrage consiste principalement en ce qu'il est tout composé de très-petites pierres et qu'il est peut-être l'unique de son espèce ; car dans tous les autres tableaux de ce genre, comme dans ceux que je décrirai encore, on a eu recours aux pâtes de verre, dont les nuances sont difficiles à rendre avec des pierres. Ce morceau a été trouvé dans une chambre, encastré au milieu d'un pavé, composé d'une mosaïque plus grossière, et entouré d'une bande de fleurs de la largeur de la main et d'un travail aussi délicat que le tableau des colombes. Le cardinal Alexandre Albani a fait encastrer un morceau de ces bandes de fleurs dans une table d'albâtre oriental pour le placer à sa villa. Ce prélat fit présent d'une table toute pareille à Chrétien Frédéric, père de l'électeur régnant de Saxe, lors de son séjour à Rome.

§. 20. Ce tableau fut acheté pour le cabinet du Capitole par le pape Clément XIII, des héritiers du cardinal Furietti. Ce prélat nous en a donné la description dans un mémoire particulier, où il s'est efforcé de prouver que cette mosaïque est la même que celle qu'un certain Sosus avoit exécutée sur le pavé d'un temple à Pergame, parce qu'en effet, ces deux ouvrages paroissent se ressembler par le sujet représenté. La principale raison qui a engagé l'ancien possesseur à adopter ce sentiment, c'est que cette mosaïque a été trouvée encastrée séparément dans le pavé, d'où il prétend pouvoir conclure qu'elle n'a pas été travaillée dans l'endroit où elle a été découverte ; mais qu'elle y a été apportée d'ailleurs. Ce sentiment perd toute sa force (1),

(1) Quoiqu'en dise Winkelmann, il suffit de comparer le texte de Pline avec cette mosaïque, pour être persuadé que c'est la même. *E. M.*

La description que Pline en fait convient parfaitement à cette mosaïque qui y a donné lieu, comme on peut le voir par la figure qu'en ont publiée Furietti dans son ouvrage intitulé *De Musivis*, et Foggini, *Mus. Capit. t. IV*, *tav.* 69, où il réfute très-bien et en peu de mots les raisonnemens de Winkelmann. Je croirois que cette mosaïque est plutôt une copie de celle de Pergame, que l'o-

lorsque l'on considère quelles difficultés il y auroit eu à enlever de sa place et de transporter d'Asie en Italie un ouvrage composé d'une infinité de pierres (1); de plus, il faudroit supposer que les bandes de fleurs dont nous avons parlé et qui sont d'un travail tout aussi fini, eussent été pareillement apportées de Pergame à Rome; ce qui ne paroît nullement croyable. Mais rien ne démontre mieux le peu de fondement de cette conjecture que la réflexion qu'une mosaïque d'un travail aussi délicat, n'a pu être exécutée ni dans le même tems ni de la même manière que le pavé qui est d'un travail plus grossier; mais qu'elle a certainement été travaillée à part, pour être ensuite encastrée dans l'endroit qu'elle devoit occuper (2). Deux tableaux en mosaïque, trouvés dans les débris de la ville de Pompéia, attestent qu'on avoit coutume de procéder ainsi : ces tableaux étoient encastrés au milieu d'un pavé de mosaïque grossière, de manière qu'ils étoient non-seulement garnis à l'entour, mais aussi en dessous, de dalles de marbre très-minces. Ces deux morceaux précieux, chacun de deux palmes de hauteur, sont de la main du même artiste, nommé Dioscorides, natif de Samos, comme le porte

riginal même; car je ne puis m'imaginer qu'Adrien ait fait enlever cet ouvrage d'un temple, lui qui s'étoit proposé de relever les anciens temples, et même d'en bâtir de nouveaux dans toutes les parties de l'empire, comme nous l'avons vu ci-dessus. D'ailleurs, Spartien nous apprend, comme il a été dit au §. 17, que cet empereur fit copier dans sa maison de campagne les plus beaux édifices de la Grèce; et nous avons remarqué également qu'il fit imiter les statues des différens styles et des différens peuples qui avoient cultivé les arts qui tiennent au dessin; mais on ne lit nulle part qu'il leur ait enlevé des monumens originaux. *C. F.*

(1) Cet enlèvement auroit été d'autant plus difficile que les mosaïques des anciens sont faites avec un stuc de chaux, qui est bien moins solide que le mastic des modernes, et qui se rompt facilement. *C. F.*

(2) Ce raisonnement prouve le contraire de ce que Winkelmann veut établir. Comme les ouvrages en mosaïque se travailloient alors, ainsi qu'on le fait aujourd'hui, sur une table de marbre ou de quelque autre pierre; il n'auroit pas été difficile de transporter la mosaïque dont il est question sur la même table, sans la briser dans le transport, comme le prétend notre auteur quelques lignes auparavant. *C. F.*

l'inscription suivante, composée de petites pierres noires :

ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΗΣ ΣΑΜΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ.

Je me flatte qu'on ne sera pas fâché de voir ici une description de ces mosaïques.

Description de deux autres mosaïques, découvertes à Pompéia.

§. 21. Le premier tableau fut trouvé à Pompéia le 28 avril 1763. Il représente trois figures de femmes et une figure d'enfant; les femmes portent des masques comiques sur le visage, et jouent de divers instrumens. La première figure à droite représente une vieille femme qui joue du tambourin; la seconde, dont le masque offre pareillement une femme âgée et qui se tient debout, joue des crotales; la troisième, qui est plus jeune, joue de la double tibia; l'enfant joue du chalumeau.

§. 22. Le second tableau fut découvert le 8 février 1764, et cela en ma présence. On y voit pareillement trois figures de femmes représentées le visage couvert d'un masque comique, et un enfant sans masque. La première figure à droite, est assise sur un tabouret, couvert d'un tapis à carreaux de trois couleurs, jaune, rouge et couleur de chair, orné de glands pendus à de longs cordons; sur le tapis est placé un coussin de la même couleur. Cette figure paroît écouter attentivement celle qui est assise à côté d'elle, et serrer les mains comme on a coutume de faire lorsqu'on est frappé d'admiration ou de surprise. La seconde figure est assise devant une table élégante, portée sur trois pieds, et garnie d'une cassolette blanche, à côté de laquelle on remarque une coupe ou un cratère avec un pied à trois pattes de lion; près de là on apperçoit un rameau de laurier. Cette seconde figure est vêtue d'une draperie jaune, et semble déclamer, comme l'indique l'action de ses mains : ces deux figures ont des masques de jeunes femmes. La troisième figure, dont le masque représente une femme plus âgée, tient une tasse à la main, et

sa draperie, également jaune, est passée par-dessus sa tête. A côté d'elle est un enfant affublé d'un manteau (1).

§. 23. Comme Adrien s'est rendu plus célèbre par son amour et par son influence sur les arts qui tiennent au dessin, que par ses autres qualités, il est nécessaire que nous entrions dans quelques détails sur ce sujet; d'autant plus que nous devons considérer l'art sous ce prince comme la dernière école, qui ne s'est conservée que cinquante ans après sa mort. Il faut se rappeller ici ce que j'ai dit dans le premier livre de cette *Histoire*, concernant les imitations d'ouvrages égyptiens qu'Adrien fit faire. Pour l'intelligence du sujet je serai obligé d'en répéter ici quelque chose. Observation sur l'art du dessin en général, sous Adrien.

§. 24. On voit par les productions de ce tems qu'Adrien avoit saisi l'esprit de l'art dans toute son étendue; et il y a grande apparence même que ce prince a fait exécuter également des ouvrages dans le goût étrusque. Quant aux statues faites dans la manière égyptienne, il en décora un temple de sa maison de campagne, celui de tous les temples qui s'est conservé le mieux. C'est apparemment cet édifice que Spartien appelle le *Canopus*. Il faut que les figures faites dans le goût égyptien, se soyent trouvées par centaines dans cette villa d'Adrien; puisque, sans Des imitations d'ouvrages égyptiens, faites sous Adrien.

(1) Depuis ce tems on a découvert, dans différens endroits, plusieurs autres mosaïques, parmi lesquelles se trouve celle d'Otricoli, placée actuellement dans le cabinet Clémentin. Les plus belles ont été trouvées à la maison de campagne d'Adrien, dont les trois plus précieuses sont entre les mains du comte Marefoschi. La plus admirable, non-seulement de celles-là, mais peut-être de toutes celles qui existent, est une autre mosaïque découverte à la même maison de campagne d'Adrien, et qui se trouve maintenant au cabinet Clémentin: elle représente quatre masques scéniques, qu'entoure un très-beau feston de feuilles de peuplier. Dans le territoire de Tivoli on a trouvé aussi un pareil ouvrage dont M. Angelis est possesseur. Le sujet en est égyptien, comme l'est aussi celui des mosaïques dont parle Orlandi, dans ses notes sur Nardini, *Roma antica, lib. vij, c.* 8, *reg. xiij, p.* 398, et de celle de Palestrine, dont il a été question ci-dessus liv. vj, ch. 5, §. 14. Quelques-unes de ces mosaïques sont composées de pierres naturelles avec quelques morceaux d'émail. *C. F.*

compter ni celles qui sont détruites, ni celles qui sont ensevelies sous les ruines du temple, ni pareillement celles qui ont été emportées à Rome, il en reste encore une quantité très-considérable dans cet endroit. Par l'exécution de ces ouvrages, Adrien ramenoit, pour ainsi dire, aux élémens de l'art et aux principes du dessin, qui doit être d'autant plus exact et d'autant plus facile à être apprécié dans les figures égyptiennes, que les parties en sont simples et les travaux peu chargés. En faisant commencer par l'imitation la plus stricte, il semble s'être proposé pour but d'avancer par degrés, en ne quittant point les traces de cette imitation; et cela non-seulement en observant de quelle manière l'ancien style égyptien a changé, mais encore en se conformant dans la pratique au progrès conjectural que l'art auroit fait en Egypte, s'il n'avoit pas été limité par les lois. Car il se trouve, ainsi que je l'ai déja fait observer, des figures de granit rouge, dont le travail est absolument celui de l'ancien style des Egyptiens; et qu'on ne prendroit certainement point pour des imitations, si, parmi les différentes statues de ce genre, il n'y en avoit pas deux à Tivoli, plus grandes que nature, qui offrent le véritable portrait du fameux Antinoüs (1). On y remarque aussi des statues qui dénotent le second style des artistes de cette nation; et le marbre noir dont elles sont faites, est une preuve certaine qu'elles ne tirent pas leur origine d'Egypte. Enfin, nous trouvons des figures en marbre noir, conçues à la vérité dans le style égyptien, mais exécutées de manière que les bras, au lieu de tenir au corps, sont entièrement libres et en action. Le cabinet du Capitole et la villa Albani renferment des morceaux de l'un et de l'autre genre. Il s'est conservé un plus grand nombre de ces ouvrages d'imitation, que de ceux du vieux style grec, qu'Adrien semble avoir voulu ramener, par cette marche, à sa première perfection.

(1) Voyez ce qui en a été dit liv. ij, chap. 1, §. 43 et suiv.

§. 25. En faisant l'énumération des ouvrages conçus dans le goût grec, je commencerai par les deux Centaures en marbre noir, dont le cardinal Furietti a été le premier possesseur. A la mort de ce prélat, le pape Clément XIII acheta les deux Centaures, ainsi que la mosaïque des colombes pour la somme de treize mille écus romains, et incorpora ces antiques au cabinet du Capitole. Je nomme ces statues les premières parmi les ouvrages grecs du siècle d'Adrien, non que je les croie les meilleures productions de ce tems; mais plutôt par la raison du contraire, et parce que les noms des artistes grecs qui les ont faites, Aristéas et Papias d'Aphrodisium, sont gravés sur leurs socles. Ces morceaux, qui furent trouvés très-mutilés dans les ruines de la maison de campagne d'Adrien, exigèrent de grandes réparations (1). Au reste, il faut que ces Centaures ayent porté des enfans sur leur dos, comme on en voit un sur celui de la villa Borghèse (2); ce qu'on peut conjecturer par un grand trou carré qui y est pratiqué, propre à adapter la figure. Il est à présumer que ces enfans, n'étant pas du même bloc que les Centaures, étoient de bronze. A en juger par le bâton recourbé, ou la crosse, nommée Λαγωβολος, et destinée à être jettée après les lièvres, que tient le plus âgé des Centaures, il faudroit croire qu'il représente Chiron, qui avoit appris la chasse à Jason, à Thésée, à Achille (3) et à d'autres héros de l'antiquité.

Des ouvrages dans le goût grec, et sur-tout des Centaures du Capitole.

(1) M. Cavaceppi en donne la figure *Raccolta di statue, etc. t. I, tav.* 26, 27, et Foggini, *Mus. Capit. tom. IV, tav.* 13, 14.

(2) J'ai déjà remarqué, t. I, p. 386, note 2, que ce Centaure est une copie du plus vieux des deux Centaures qui sont au Capitole, quoiqu'il paroisse plus beau. L'inscription que porte ce dernier, et le marbre gris noir dont il est composé, qui conviennent mieux à un original qu'à une copie, rendent cette idée probable. L'autre Centaure, de marbre blanc, du cabinet Clémentin, dont la gravure se trouve dans la description de ce même cabinet, *tom. I, tav.* 57, pourroit bien être une copie du plus jeune des deux Centaures du Capitole. *C. F.*

(3) Dans un tableau que décrit Philostrate, *Icon. lib. ij, c. 2, pag.* 813, Chiron portoit le petit Achille sur son dos, pour lui apprendre à monter à cheval. Achille rioit, et Chiron le regardoit

Des portraits d'Antinoüs.

§. 26. L'honneur et la gloire de l'art non-seulement de ce siècle, mais même des meilleurs tems, sont deux portraits d'Antinoüs, dont l'un est un buste en demi-bosse à la villa Albani, et l'autre une tête colossale à la villa Mondragone, au-dessus de Frascati. Ces deux morceaux se trouvent gravés dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (1).

Buste de l'Antinoüs de la villa Albani.

§. 27. Le premier morceau, qui représente le buste de ce favori d'Adrien, a été pareillement tiré des fouilles de la maison de campagne de ce prince, mais il ne forme qu'une partie d'un tout plus considérable. C'étoit non-seulement une figure entière, dont la partie inférieure a été creusée, pour alléger le poids du marbre ; mais elle étoit placée sur un char, comme son action semble l'indiquer ; car la main droite, qui se trouve libre, est dans une position qui feroit juger qu'elle tenoit des rênes, dont le bout étoit soutenu par la main gauche, dans laquelle l'artiste qui l'a restaurée a mis une guirlande de fleurs (2). Il est à présumer que ce magnifique ouvrage représentoit la consécration de l'apothéose d'Antinoüs ; car nous savons que les figures des personnes dont l'adulation faisoit des dieux, étoient placées sur un char, pour désigner leur élévation au rang des divinités (3).

Tête colossale de l'Antinoüs de Mondragone

§. 28. La tête colossale de ce même jeune homme, est d'une conservation si parfaite, que l'on diroit qu'elle ne fait que sortir

en riant de même. Le Centaure du cabinet Clémentin pourroit bien avoir quelque ressemblance avec le tableau de Philostrate. *C. F.*

(1) *Explicat. de Monum. de l'antiq. n.* 179, 180.

(2) Nous donnons à la fin de ce volume, Planche VI, la figure de cet Antinoüs telle qu'elle étoit avant sa restauration. Nous l'avons prise dans le recueil d'antiquités de Borioni, expliqué par Venuti, *tab.* 9.

(3) On les représentoit aussi montées sur un aigle (comme on voit Titus sur son arc de triomphe dans le *campo Vaccino*, dont Bartoli donne la gravure, *Admir. antiq. Rom. tab.* 9 ; ou bien sur un cheval aîlé, comme on les trouve sur les médailles, sur les bas-reliefs et sur d'autres monumens que l'on peut voir, en partie, dans l'ouvrage de Jean-Daniël Schoepflin, *Comment. hist. et crit. Comment. histor. de apotheosi imper. rom. c.* 4, *p.* 84, *tab.* 1, 2. Les médailles représentent les impératrices portées sur un paon. *C. F.*

tir des mains du sculpteur. Conçue d'ailleurs dans les grands principes de l'art, elle est d'une si haute beauté, que je ne crains pas d'avancer que cet ouvrage, après l'Apollon et le Laocoon du Belvédère, est un des plus beaux monumens que l'antiquité nous ait transmis. S'il étoit permis de mouler cette tête pour en tirer des plâtres, nos artistes pourroient l'étudier comme un modèle de beauté; car les formes colossales exigent un maître habile, qui sache, pour ainsi dire, aller au-delà des bornes de la nature, sans que la grandeur des contours lui fasse perdre la morbidesse et le passage insensible d'une forme à l'autre. Indépendamment de la beauté de la tête dont il s'agit, les détails en sont précieux, et les cheveux y sont traités de manière que dans toute l'antiquité il n'y en a pas qui leur soyent comparables. A l'égard de ses yeux incrustés, j'en ai parlé dans le septième chapitre du quatrième livre.

§. 29. Les deux têtes sont ceintes de couronnes de lotus; fleurs tellement affectées au favori d'Adrien, que les habitans d'Alexandrie ne leur donnoient pas d'autre nom que celui d'Antinoïa (1). A ce buste d'Antinous la couronne n'est composée que de fleurs de lotus; mais la tête colossale, qui a les cheveux assujettis par une bandelette, est ceinte d'une tige de cette plante, dont les fleurs, d'une autre matière, étoient soudées, comme l'indiquent des trous pratiqués aux deux côtés de cette tige. Au haut de la tête on remarque un trou carré de la largeur de trois doigts, qui servoit sans doute à contenir une grande fleur de lotus.

§. 30. Après ces bustes, la plus belle statue d'Antinoüs, dont la tête est couronnée de lierre comme celle de Bacchus, se voit sur l'ancien mont Cœlius, à la villa Casali, aux environs de laquelle elle a été découverte. Une autre statue sur laquelle on a placé une tête d'Antinoüs, a passé il y a quelque tems de Rome à Potzdam. En général, il ne se trouve pas de portraits

Autres portraits d'Antinoüs.

(1) Ath. *Deipn. l. xv, c. 6, p. 667. D.*

en plus grand nombre, que ceux de ce beau Bithynien. Quant à ses bustes, le plus beau que j'aye vu se trouve dans le curieux cabinet de Bevilacqua, à Vérone (1); c'est dommage seulement que l'épaule gauche lui manque. A l'égard des têtes d'Antinoüs en pierres gravées, une des plus belles qui soyent connues étoit dans le cabinet des frères Zanetti, à Vénise. Le duc de Marlborough en a fait l'acquisition.

Description du Méléagre du Belvédère, nommé mal-à-propos Antinoüs.

§. 31. On cite ordinairement, comme le plus beau monument de l'art sous Adrien, la statue nommée mal-à-propos l'Antinoüs du Belvédère (2), d'après le préjugé où l'on est qu'elle représente le favori de cet empereur : tandis qu'elle représente plutôt un Méléagre. On la met, avec raison, au nombre des statues de la première classe, plus néanmoins pour la beauté de ses détails, que pour la perfection de l'ensemble : les jambes et les pieds, ainsi que le bas-ventre, ne répondant point, quant à la forme et à l'exécution, au reste de la figure. La tête est sans contredit une des plus belles têtes de jeune homme qui nous soyent parvenues de l'antiquité. La fierté et la majesté règnent sur le visage de l'Apollon; mais la physionomie du Méléagre nous offre l'image des grâces de l'aimable jeunesse et de la beauté du bel âge, accompagnées de l'innocence qu'anime une douce sensibilité, sans mélange d'aucune passion capable d'altérer l'harmonie des parties et la paix de l'ame, que l'artiste a voulu exprimer dans cette statue. La position et toute l'attitude de cette noble figure marquent ce calme profond, cette jouissance de soi-même, qui résultent d'un recueillement parfait; de sorte que les sens ne paroissent plus avoir de commerce avec les objets extérieurs. Ses yeux ont la courbure modérée de ceux de la déesse des amours; mais pleins de candeur et d'innocence, ils ne mon-

(1) Maffei, *Ver. illustr. par. 3, col.* 216, *tav.* 10.

(2) Bottari, *Mus. Capit. t. II, tav.* 55, *p.* 55. La statue de Méléagre fut trouvée sur le mont Esquilin, près Saint-Martin-des-Monts. Aldrovandi *Statue, p.* 117. *C. F.*

trent aucun désir. Sa bouche, qui réunit une juste petitesse à la forme la plus agréable, respire une quantité d'émotions, sans paroître les ressentir. Ses joues, nourries et embellies par les Grâces, forment un heureux accord avec son menton plein et saillant, et terminent le contour gracieux de la tête de ce bel adolescent. Cependant son front indique plus qu'un jeune homme: pareil à celui d'Hercule jeune: il annonce le héros futur par la grandeur imposante avec laquelle il se développe. Sa poitrine élevée présage la force; ses épaules, ses hanches et ses cuisses sont d'une beauté achevée; mais ses jambes n'ont point cette belle forme qu'exigeroit un tel corps; ses pieds sont d'une exécution grossière, et le nombril est à peine indiqué (1).

§. 32. Parmi les portraits d'Adrien lui-même, les plus beaux en marbre sont une tête colossale qui se voit au palais Borghèse, et un buste d'une belle conservation qui se trouve au cabinet de Bevilacqua, à Vérone: dans ce dernier il est représenté encore jeune, et portant une barbe fort courte; avec cette particularité, que ses cheveux, au lieu d'être rangés en boucles et ajustés au-dessus du front, sont tout plats. La plus belle tête de cet empereur en pierres gravées, est un camée, qui se trouvoit autrefois au cabinet Farnèse, et qui passa ensuite entre les mains du comte de Thomasson, gendre du célèbre Boerhaave, mais elle se voit aujourd'hui dans la collection du prince d'Orange (2). Portraits d'Adrien.

(1) Voyez ci-dessus pag. 162, note 1. Parmi les figures d'Antinoüs, on doit se rappeller ici la très-belle statue du cabinet du Capitole, qui représente le favori d'Adrien, fort jeune. On en trouve la gravure chez Bottari, *Mus. Capitol. tom. III, tav.* 56. *C. F.*

(2) Parmi les antiques de M. D. Carlo, de la maison des marquis de Trivulsi, à Milan, on voit le fragment d'un camée en onyx à deux couleurs, d'une grandeur extraordinaire et d'un travail très-précieux. Ce savant possesseur, appuyé sur des conjectures qui paroissent assez vraisemblables, croit que ce camée représente l'empereur Adrien, sacrifiant à un autel, sur la base duquel il y avoit trois figures en relief, dont une seule cependant est restée entière. De l'autre côté on voit l'Afrique avec ses attributs.

Avant de finir l'époque des plus célèbres artistes de l'antiquité, nous devons du moins citer le nom de Solon, excellent graveur en pierres fines. Il n'est pas

Médaillons d'Adrien.

§. 33. Je dois encore observer que les grands médaillons de bronze ne commencent qu'à Adrien, et qu'un des plus beaux de cet empereur (1) se trouve au cabinet impérial à Vienne. Ce morceau rare, et qui est creux en dedans, vient d'un paysan des environs de Rome, qui s'en étoit servi long-tems, en guise de sonnette pour ses mulets (2).

De l'art sous les Antonins.

§. 34. A la mort d'Adrien, les arts trouvèrent encore de la protection : les Antonins les estimoient, et Marc-Aurèle savoit le dessin. Diognète, peintre et philosophe (3), lui avoit enseigné les règles de l'art et les principes de la philosophie (4).

fait mention de cet artiste chez les plus anciens écrivains, pas même chez Pline, qui, dans son *Hist. naturelle. liv. xxxvij, ch.* 1, s'est attaché particulièrement à faire connoître ceux qui se sont distingués dans ce genre de travail. On peut en inférer avec quelque probabilité que ce Solon est venu après Pline, mais avant l'entière décadence de l'art sous les successeurs d'Adrien. Les ouvrages connus de cet artiste sont, une Méduse, un Diomède, un Cupidon, un prétendu Mécène, Stosch, *Pierres gravées, pl.* 61 - 64, une tête d'Hercule, *Descr. des pierres gravées du cabin. de Stosch, cl. ij, sect.* 16, *n.* 1991, une Bacchante et une Victoire sur une cornaline, fort endommagée, que Winkelmann a possédée, et dont il parle dans son *Explication de Monumens de l'antiq. E. M.*

Il y a aussi deux fort grandes pierres précieuses historiées qui méritent qu'on en parle ici. La première vient de Tristan, et se trouve au cabinet national de France, à Paris. Le Roy en fait mention *tom. I, p. xxxj,* avec une dissertation insérée dans le supplément de Polenus, aux antiquités romaines de Grevius, *tom. II,* ainsi que Montfaucon, *Antiq. explic. t. V, par. I, p.* 1[illegible]. La seconde est au cabinet de l'empereur, à Vienne; et il en est parlé chez le même Montfaucon, *pl.* 158, et chez Maffei, *Mus. Veron. p. CCXLV.* Quelque partagées que soient les opinions de ces écrivains et de quelques autres concernant les sujets représentés sur ces pierres, il paroît certain que ces ouvrages sont du tems des empereurs, et qu'ils appartenoient à eux ou à leur famille. D'ailleurs, la beauté de leur travail ne permet point de croire qu'il est postérieur au tems d'Adrien. *C. F.*

(1) Ou de Commode, ainsi que d'autres le prétendent. *E. M.*

(2) Parmi les médaillons qui sont creux en dedans, en forme de petites boëtes, Buonarruotti en rapporte deux, *Osserv. istor. ec. tav.* 3[illegible], *n.* 4. 5, dont l'un de Commode, et l'autre de Julia Augusta, femme de Septime-Sévère; et dans l'explication qu'il en donne, *pag.* 413, il en cite un de Néron, et un autre d'Eliogabale. Il croit que ces médaillons ont servi de boëtes à mettre des parfums. *C. F.*

(3) Capitolin. *in M. Aurel. p.* [illegible] *A.*

(4) Marc-Aurèle lui-même (*De reb. suis*, §. 6) dit qu'il eut Diognète pour

Cependant les bons artistes commencèrent à devenir plus rares, et l'estime qu'on avoit eue pour eux se perdit entièrement, comme on en peut juger par l'esprit du siècle. Les sophistes, qui venoient d'être élevés, pour ainsi dire, sur le trône, furent les détracteurs du talent et du génie. Placés par les Antonins dans les chaires publiques, et pensionnés richement pour la seule force de leurs poumons (1), ces hommes sans goût et sans jugement (2), crioient contre tout ce qui n'étoit pas érudition, ou plutôt pédanterie, et ne regardoient un habile artiste que comme un vil manœuvre. Le jugement qu'ils portoient de l'art étoit le même que celui que Lucien, dans son *Songe*, met dans la bouche de l'Erudition. Le jeune homme qui montroit seulement le désir d'être un Phidias, passoit à leurs yeux pour une ame basse. De sorte qu'il paroit surprenant qu'Arrien, auteur de ce tems, ait osé regarder comme un malheur pour lui, de n'avoir pas vu le Jupiter de Phidias (3).

§. 35. Le règne des Antonins peut se comparer, par rapport à l'art, à la guérison apparente d'un moribond, qui, peu de tems avant sa mort, semble reprendre des forces nouvelles; ou bien à la lumière d'une lampe, laquelle, à l'instant de s'éteindre faute d'aliment, jette une clarté vive et disparoît soudain. Les artistes qui s'étoient formés sous Adrien, vivoient encore : les grands ouvrages exécutés sous les Antonins, et sur-tout le bon goût qui régnoit à leur cour, leur procurèrent l'occasion d'exercer leurs talens; mais après la mort des premiers successeurs d'Adrien, l'art tomba tout-à-coup.

Observation générale sur l'art de ce tems.

§. 36. Antonin le Pieux fit élever de superbes monumens; il

Des bâtimens élevés par Antonin.

maître en philosophie. Mais les savans ne sont pas d'accord si ce Diognète étoit le peintre de ce nom, ou si c'étoit un autre personnage. Voyez Gataker, *loc. cit. de M. Aur.*, et Saumaise, *à l'endroit cité* de Capitolin, lequel donne pour maître à Marc-Aurèle Apollonius, philosophe stoïcien, à la place de Diognète. *C. F.*

(1) ἄθλα φωνῆς.

(2) Galen. *De pulsuum diff. sub. init.*

(3) Arrian. *Epict. lib. j, c. p.* 35. J'ai donné ci-dessus, p. 223, note col. 2, le sens exact de ce passage d'Arrien.

bâtit, entre autres, sa belle maison de campagne de Lanuvium, appellée aujourd'hui Lavinia, dont les vestiges attestent la grandeur(1). Un coq d'argent, qui servoit de robinet pour faire couler l'eau dans les bains de cette maison, nous donne une idée de sa magnificence. Ce robinet fut trouvé dans les excavations de cet endroit; il pesoit entre trente et quarante livres: on y lisoit l'inscription : FAUSTINAE NOSTRAE. Dans les bains de l'empereur Claude l'Etrusque, l'eau passoit pareillement par des tuyaux d'argent (2).

D'une statue de Thétis.

§. 37. Le cardinal Alexandre Albani, faisant fouiller en 1714 les ruines de cette maison de Lanuvium, trouva dans ses débris une belle statue de femme à laquelle il manquoit la tête : elle étoit nue jusqu'aux cuisses, et tenoit de sa main gauche une rame appuyée sur un Triton. Il s'est conservé une portion de sa base, sur laquelle on voit en relief trois couteaux ou poignards, qu'on a pris jusqu'ici pour les trois becs placés à la proue des vaisseaux anciens, et nommés ἔμβολοι, *rostra*, de l'action de choquer. Le beau fragment d'un bas relief, qui se voit à la villa Barberin de Palestrine, et que j'ai publié dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (3), nous fait voir un vaisseau à deux rangs de rames, ayant des poignards tout semblables à ceux de notre base; avec cette différence qu'ils sont pratiqués à la poupe du navire, à l'endroit où elle se recourbe en montant.

§. 38. Cette statue pourroit représenter la Vénus surnommée εὔπλοια, *euploécenne*, ou *d'heureuse navigation*, surnom sous lequel elle étoit révérée à Cnide (4) : mais il est plus probable

(1) Dans les fouilles faites dans ces derniers tems on a trouvé beaucoup d'anciens monumens, parmi lesquels sont les chiens dont il est parlé tom. I, pag. 494, note 2.

(2) Fabric. *Rom. c.* 18, *p.* 205. Stacius, *Sylv. l. j, c.* 5, *v.* 48.

(3) *Num.* 207.

Dans l'explication de ce monument au lieu du mot *poignards* Winkelmann employe celui de *lances*, et les explique comme tels; aussi sont-ce véritablement des lances qu'on voit sur le bas-relief en question. *C. F.*

(4) Pausan. *l. j, p.* 4, *l.* 17.

que c'est une Thétis. Comme elle tient une de ses jambes élevée, et qu'une petite figure d'Isis se voit pareillement représentée avec une jambe levée sur la poupe d'un vaisseau à la villa Ludovisi, j'en ai conjecturé que Thétis étoit figurée de la même façon ; et cette conjecture a fourni l'idée de faire restaurer la base de cette statue sur le modèle du vaisseau de Palestrine. Par conséquent la base de cette statue étoit allégorique, comme l'étoit aussi celle d'une statue de Protésilas, qui avoit la forme de la proue d'un navire (1), pour indiquer que ce roi de Phthia, en Thessalie, fut le premier des capitaines grecs qui s'élança de son vaisseau sur le rivage troien, où il fut tué par Hector (2).

§. 39. Cette statue de Thétis date assurément d'un tems antérieur à celui des Antonins, étant sans contredit une des plus belles figures de l'antiquité. Description de la Thétis Albani.

§. 40. Dans aucune statue de femme, sans en excepter à peine la Vénus de Médicis, on n'apperçoit, comme dans celle-ci, la fraîcheur et l'innocence de la tendre jeunesse qui est sur le point de franchir les premières limites de la maturité de l'âge : passage insensible qui se manifeste par la douce proéminence de la gorge, et par les formes nobles et sveltes de toute la figure. Sur ce beau corps, digne d'appartenir à la déesse de la jeunesse, l'imagination aime à placer une tête semblable à un bouton de rose qui commence à s'épanouir, et l'on croit voir Thétis, sortant du sein des mers, parée de tous ses charmes, telle qu'une jeune beauté qui se montre encore plus belle au moment où elle s'échappe des bras du sommeil. Ceux qui sont pénétrés des beautés sublimes de l'art, s'ils veulent restaurer cette statue dans la partie qui lui manque, emprunteront les plus beaux traits des filles de Niobé, et lui donneront le regard enchanteur et animé de la Vénus Borghèse, mais sans néanmoins altérer son innocence. Ils ne fixeront point sa chevelure par un double nœud sur le

(1) Philostr. *Heroic.* *p.* 673, *l.* 4.

(2) Voyez ci-dessus liv. vj, ch. 2, §. 39.

front, comme celle de la même Vénus : ils ne la releveront point non plus pour la nouer, sur le sommet de la tête, à la manière des vierges grecques ; mais ils la disposeront négligemment comme une guirlande de fleurs arrangée sans art, et telle qu'on imagine celle des Naïades folâtrant au milieu des eaux d'un fleuve limpide : telle encore que celle de ces jeunes filles, représentées au milieu d'un des jeux de la Grèce dans des courses à pied et sur des chars, si bien peintes sur un vase de la collection de M. Hamilton (1). Peut-être un œil voluptueux eût-il désiré qu'aucun voile ne dérobât les charmes secrets de la déesse ; mais alors on ne pourroit plus admirer cette draperie dans l'exécution de laquelle on diroit que les Grâces ont dirigé la main de l'artiste. Jettée sur le bras gauche, elle forme, en tombant, des plis dont la légèreté et la transparence laissent deviner tout ce qu'ils couvrent. En effet, à travers ce vêtement, on apperçoit les plus belles cuisses de femme que l'art ait jamais produites, et leur contour est si parfait, que j'ose croire qu'on me pardonnera d'avoir pensé que les poëtes firent allusion à cette statue, lorsqu'ils indiquèrent les cuisses de Thétis comme le modèle le plus parfait de cette partie du corps, σφυρὰ τῆς Θέτιδος (2). L'homme de génie, auteur de cette Néréïde, nous transportant au-delà des tems d'Homère, fait sortir Thétis du sein des eaux, avant qu'elle fut sensible à l'amour d'aucun mortel, avant qu'on songeât à son union avec Pélée, avant que ses jeunes appas eussent inspiré des désirs à trois dieux, avant même que le premier navire eût osé fendre les flots de la mer Egée ; car la proue sur laquelle elle pose un pied, n'est qu'un attribut qui sert à la faire reconnoître.

Médaille et bas-relief de Faustine.

§. 41. Je ferai mention ici d'une médaille d'argent très-rare de Faustine l'ancienne, avec la légende : PVELLAE FAVSTINIANAE : on y voit l'impératrice qui distribue des secours à de jeunes filles pour qui elle avoit institué une fondation (3). Cette médaille,

(1) J'en ai parlé l. iij, ch. 3, §. 38 suiv.

(2) *Anthol. lib. vij, p.* 476, *l.* 7.

(3) Spanh. *De præst. num. tom. II, p.* 289. Celles qui sont en or sont plus

daille, lorsqu'elle se trouve d'une belle conservation, se paie jusqu'à cinquante écus romains. Je la cite pour la rapprocher d'un bas-relief de la villa Albani, où je crois que le même sujet est représenté : on y voit une figure de femme, accompagnée d'une autre, placée sur une estrade élevée, et qui avance la main pour distribuer quelque chose à des jeunes filles rangées au-dessous d'elle, et à la suite l'une de l'autre. C'est à ce soin pour l'entretien de jeunes garçons et de jeunes filles dans l'indigence que se rapporte l'inscription suivante, par laquelle les habitans de Ficulnea, petit bourg à peu de distance de Rome, témoignèrent leur reconnoissance à l'empereur Marc-Aurèle. Je rapporte ici cette inscription, parce qu'elle n'a pas encore été publiée, n'ayant été découverte qu'au mois de juillet 1767, dans l'endroit où elle avoit été placée ; elle se trouve maintenant à la villa Albani (1).

IMP. CAESARI
DIVI. ANTONINI. PII
FILIO. DIVI. HADRIANI
NEPOTI. DIVI. TRAIANI
PARTHICI. PRONEPOTI
DIVI. NERVAE. ABNEPOTI
M. AVRELIO. AVGVSTO. P. M.
TR. POT. XVI. COS. III. OPTIMO. ET
INDVLGENTISSIMO. PRINCIPI
PVERI. ET PVELLAE. ALIMENTARI
FICOLENSIVM.

belles et plus rares. Voyez Vaillant, *Numism. imp. rom. t. II, p.* 166 *et* 168.

(1) Les plus beaux monumens publics de ces tems-là, sont, 1°. le temple que le sénat fit ériger à Antonin et à Faustine, après leur apothéose. Il fut bâti sur la voye sacrée, comme l'observe Nardini, *Roma antica, lib. v, c.* 2, *princ.*, maintenant dans le Campo Vaccino. Les colonnes qui soutiennent ce qui en reste sont les plus belles que l'on puisse voir en marbre cipollin. 2°. Une colonne de granit rouge, qui se voit par terre derrière la Curia Innocenziana, où elle fut endommagée par le feu, il y a déja plusieurs années.

De quelques bustes de ces empereurs.

§. 42. On voit que ce fut à cette époque que commença à s'introduire le goût pour les portraits, et qu'on fit faire des bustes plutôt que des statues entières : goût auquel contribuèrent beaucoup les différens décrets du sénat, qui enjoignoient à chaque particulier d'avoir dans sa maison l'image de tel ou tel empereur (1). Il se trouve quelques têtes, vraisemblablement de ce tems, qui peuvent être regardées comme des prodiges de l'art par rapport à l'exécution. A la villa Borghèse on voit trois bustes de Lucius Vérus, et trois autres de Marc-Aurèle, tous d'une extrême beauté, sur-tout un de chacun de ces personnages, plus grands que nature. Ils furent découverts, il y a environ cinquante ans, sous de grandes dalles, à quatre milles de Rome, sur la route de Florence, dans un endroit nommé *Acqua traversa*.

De la statue équestre de bronze de Marc-Aurèle

§. 43. La statue équestre de Marc-Aurèle est trop connue, pour qu'il soit nécessaire de m'étendre beaucoup sur ce monument. Il n'y a rien de plus ridicule que l'inscription qu'on a mise au bas de la gravure d'une figure équestre de la galerie du comte de Pembrock, à Wilton, en Angleterre, et qui est conçue en ces termes : « Première statue équestre de Marc-Aurèle, » qui fut cause qu'on employa le même maître pour faire la » grande statue de ce prince, dont le cheval diffère du nôtre (2) ». L'inscription placée au-dessous de la planche d'un hermès moitié drapé de la même galerie, mérite aussi d'être rapportée à cause de son extravagance. La voici : « Un des captifs qui por- » toient l'architrave de la porte des vice-rois d'Egypte, après la » conquête que Cambyse fit de ce royaume (3) ». La statue de Marc-Aurèle fut érigée sur la place qui est devant l'église de

Sa base, de marbre blanc, est dans la place voisine de Monte Citorio. L'apothéose d'Antonin y est représentée, partie en bas-relief, partie en ronde-bosse. Cette colonne et sa base ont été données en gravure et expliquées par Vignole, au commencement de ce siècle, lors de leur découverte. *C. F.*

(1) *Conf.* Casaub. *Not. in* Spartiani *Pescenn. p.* 124. *D.*

(2) *Tab.* 9.

(3) *Tab.* 20.

S.-Jean-de-Latran, parce que la maison où étoit né cet empereur se trouvoit située dans ce quartier (1). Pour la figure de l'empereur, il faut qu'elle se trouvât encore ensevelie sous les ruines de Rome dans le moyen âge ; car dans la vie du fameux Cola di Rienzo, il n'est parlé que du cheval, qu'on nommoit alors le cheval de Constantin. Quand il y avoit des réjouissances à Rome, du tems que les papes siégeoient à Avignon, on faisoit couler pour le peuple du vin et de l'eau de la tête de ce cheval : du vin de la narrine droite, et de l'eau de la narrine gauche (2) ; parce qu'alors on n'avoit point d'autre eau dans cette ville que celle du Tibre, les acqueducs étant tous détruits ; de sorte qu'on la vendoit, dans ce tems, dans les rues de Rome, comme on le fait aujourd'hui à Paris.

§. 44. Parmi les figures assises et drapées de ce tems, la statue du rhéteur Aristide, placée dans la bibliothèque du Vatican, n'est pas une des plus médiocres. Au cabinet de Bevilacqua, à Vérone, on voit deux bustes très-bien conservés, et parfaitement ressemblans à la statue en question : l'un de ces bustes est vêtu de la toge, l'autre du paludamentum ou manteau de général ; ce qui ne convient en aucune façon à cet Aristide. De la statue du rheteur Aristide.

(1) Ce monument est un de ceux dont les Romains semblent faire le plus de cas. Le sénat donne chaque année un bouquet de fleurs au chapitre de l'église de Saint-Jean-de-Latran, comme une espèce d'hommage par lequel il reconnoît l'ancien droit de cette église à la statue de Marc-Aurèle. Lorsque cette statue fut transportée au Capitole, on créa en sa faveur un office public, qui rapporte dix écus par mois ; celui qui le remplit s'appelle *Custode del Cavallo.* On connoît un emploi plus ancien encore, tout aussi inutile, mais plus lucratif : c'est celui qu'on nomme *la Lettura di Tito Livio,* et qui rapporte par an trois cents écus romains assignés sur le grenier à sel. Ces deux places, à la nomination du pape, sont affectées à de certaines maisons de la plus ancienne noblesse de Rome. La maison de Conti remplit la dernière, ce qui auroit eu lieu quand même aucun membre de la famille n'auroit jamais vu l'histoire de Tite-Live.

Le pape Clément XII a réuni la première place à celle du second garde du cabinet du Capitole. *C. F.*

(2) Fiortifioc. *Vita di Cola di Rienzo*, *p.* 107.

Des monumens d'Hérode-Atticus

§. 45. On rapporte que le célèbre Hérode-Atticus avoit fait faire une Vénus armée, dont l'air de tête, au lieu d'exprimer la douceur et la tendresse, avoit quelque chose de mâle, et sembloit montrer la joie d'un vainqueur après la victoire (1). D'après cette description l'on pourroit conclure que la connoissance du beau et l'idée du style antique ne s'étoient pas entièrement perdues. Il se trouvoit encore des partisans de cette simplicité dans la diction, qui fait tout le prix de l'éloquence. Pline le jeune assure que les endroits de son panégyrique de Trajan qui lui avoient coûté le moins de peine, avoient été plus applaudis, par quelques connoisseurs, que les morceaux les plus étudiés; et ce discernement judicieux de ces auditeurs lui fit concevoir l'espérance de voir renaitre le bon goût (2). Cependant notre orateur s'en tint lui-même au style fleuri et recherché, qu'il a su rendre agréable et intéressant dans son panégyrique, par la vérité de la louange donnée à un prince qui l'avoit méritée. Quant à Hérode-Atticus, on nous apprend qu'il fit dresser des statues à quelques-uns de ses affranchis qu'il aimoit le plus (3). Mais de tous les monumens que cet homme illustre fit élever, tant à Rome qu'à Athènes et dans les autres villes de la Grèce, il ne nous reste que deux colonnes de son tombeau, faites d'une espèce de marbre nommé cipollin, et portant trois palmes de diamètre. L'inscriptiou gravée sur ces colonnes et expliquée par Saumaise, les a rendues célèbres. On ne conçoit pas comment un auteur françois a pu affirmer que cette inscription n'est pas en caractères grecs, mais en lettres latines (4). Ces colonnes, qui, au mois de novembre 1761, furent transportées de Rome à Naples, sont placées aujourd'hui dans la cour du cabinet d'Herculanum à Portici (5). Les inscriptions de sa fameuse maison de

(1) Phot. *Biblioth. p.* 1046.

(2) Plin. *l. iij, ep.* 18.

(3) Philostrat. *Vit. sophist. l. ij, c.* 1, §. 10, *p.* 558, *t. II.*

(4) Renaudot, *Sur l'orig. des lettres grecques, Académ. des Inscprit. Mém. t. II, p.* 237.

(5) La copie et les inscriptions en sont restées dans la bibliothèque du Vatican. *C. F.*

campagne de Triopéa, qui sont maintenant dans la cour de la villa Borghèse, ont été publiées par Spon (1).

§. 46. Alors on érigeoit aussi des statues à ceux qui remportoient le prix du cirque aux courses des chars (2). On peut se former une idée de ces monumens, par quelques morceaux en mosaïque, avec les noms des personnages qui y sont représentés, et qu'on voit dans la maison Massimi (3). Cependant on peut en acquérir une notion plus exacte encore, par l'inspection de la figure, presque grande comme nature, d'un de ces vainqueurs monté sur un quadrige, dans un bas-relief, qui fait partie d'une urne funéraire de forme ovale, qui se trouve à la villa Albani, et que j'ai publiée dans mon *Explication de Monumens de l'antiquité* (4). La villa Négroni nous offre une statue qui représente aussi un vainqueur du cirque. On a de la peine à reconnoître cette figure aujourd'hui, parce qu'en la restaurant on a cru devoir lui donner une houe, pour en faire un jardinier; à cause d'un couteau recourbé en forme de serpette, attaché à sa ceinture, et que le vainqueur monté sur un quadrige du bas-relief dont il s'agit, porte également de cette façon. On sait que Lucius Vérus fit faire en or le portrait de son cheval (5), nommé *Volucris*, à cause de sa célérité à la course, et qu'il le fit placer dans le cirque (6).

De l'abus des statues érigées à des personnes sans mérite.

(1) *Miscell. ant. p.* 322.

(2) Conf. Palmer. *Exerc. in opt. fere auct. græc. ad Lucian. p.* 535.

(3) Winkelmann, dans son *Explicat. de Monumens de l'antiquité*, *n.* 197 *et* 198, a publié un combat de gladiateurs, où chacun des combattans est indiqué par son nom; la gravure en a été faite d'après un dessin que possédoit le cardinal Alexandre Albani. Cet ouvrage, à en juger d'après le dessin, semble fait après la décadence de l'art, et exécuté par un artiste peu habile. *E. M.*

(4) *Num.* 203.

(5) Capitolin, dans la *Vie de Lucius Vérus*, *c.* 6, *t. I*, *p.* 422, dit qu'il le portoit avec lui; d'où l'on peut conclure que la figure de ce cheval n'étoit pas bien grande. *E. M.*

(6) Le père Capsoni, dominicain, nous apprend, dans une dissertation, que la statue qui se voit sur la place de la cathédrale à Pavie, dont nous avons parlé ci-dessus, p. 103, note 1, appellée vulgairement le *Regisole*, transportée, selon toute apparence, de Rome à Ravenne,

Du goût de Marc-Aurèle.

§. 47. En faisant mention des ouvrages de l'art exécutés sous Marc-Aurèle, je me rappelle toujours ses propres écrits : la morale en est saine ; mais les pensées et la diction en sont triviales, et peu dignes d'un prince qui se mêle d'écrire (1).

§. 48. La dernière école de l'art, créée, pour ainsi dire, par Adrien, et l'art même, tombèrent en décadence, sous Commode, fils et successeur indigne de Marc-Aurèle, pour ne reparoître que plusieurs siècles après : semblable à un fleuve qui se perd sous terre, et qui ne se montre qu'à une très-grande distance de là. Au reste, l'auteur de la belle tête de cet empereur dans sa jeunesse, fait honneur à l'art. Cette tête qu'on voit aujourd'hui au Capitole, paroît avoir été faite dans le tems que Commode monta sur le trône, c'est-à-dire, dans la dix-neuvième année de son âge (2). Mais sa beauté nous prouve que l'artiste qui la fit avoit peu de rivaux, car il est certain que les têtes des empereurs suivans ne sont pas comparables à celle de Commode (3). Les médaillons de bronze de cet empereur méritent,

et de Ravennes à Pavie, représente Lucius Vérus. Montfaucon s'est donc trompé en la prenant pour un Marc-Aurèle, *Diar. ital. cap.* 10, *p.* 149 ; comme il s'étoit également trompé en donnant ce même nom au Lucius Vérus de la villa Mattéi à Rome. Voyez Ficoroni *Osserv. pag.* 31. Cette statue a éprouvé beaucoup de dommages et beaucoup de restaurations ; mais, malgré tous ces dégâts, les connoisseurs n'ont pas de peine à reconnoître pour véritablement antiques, la tête, le buste, une partie de la draperie, la main gauche et le cheval, qu'ils attribuent à un ciseau grec. La statue est de métal fondu, et non battu, comme quelques-uns le prétendent, si on en excepte cependant les bardes du cheval, et quelques morceaux rapportés. *E. M.*

(1) Marc-Aurèle s'étoit livré à la philosophie stoïcienne; aussi peut-on dire que sa morale et ses pensées sont, comme celles de tous les stoïciens en général, pour la plus grande partie erronées et extravagantes. Consultez Jean-François Buddée, *Introductio ad philosophiam Stoïcorum ex mente Antonini ;* David Koeler, *De philosophia Antonini ;* Hubner, *Réflexions sur les dogmes de Marc-Aurèle ;* Bruckerus, *Histor. crit. phil. tom. I, per. II, par. I, lib. j, cap.* 2, *sect.* 7, §. 14, *pag.* 597 ; et le père Buonafede, *Della istoria, e della indole di ogni filos. tom. III, c.* 45, *tom. IV, c.* 60. *C. F.*

(2) Bottari, *Mus. Capit. t. II, t.* 48.

(3) Winkelmann, dans le *Traité préliminaire* de son *Explication de Mo-*

tant pour le dessin que pour l'exécution, d'être rangés parmi les plus belles médailles impériales. Les poinçons qui ont servi à la fabrique de quelques-unes de ces médailles, étoient gravés avec une telle finesse, qu'aux pieds de la déesse Roma, assise sur une armure, et offrant un globe à Commode, on distingue les petites têtes des animaux dont les peaux servoient à faire des souliers (1). Il est vrai qu'on ne peut pas juger par un ouvrage en petit, d'un travail en grand; et celui qui sait faire en petit le modèle d'un vaisseau, n'a pas pour cela le talent d'en construire un grand qui brave la fureur des flots. Sans cette considération, bien des figures sur les revers des médailles des empereurs suivans, qui sont d'un assez bon dessin, donneroient lieu à de fausses conclusions sur l'exécution des ouvrages de l'art en général. Un Achille assez bien dessiné en petit, peut devenir un Thersite exécuté en grand par la même main. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est plus facile de réduire une figure du grand en petit, que du petit en grand; comme il est plus aisé de descendre que de monter (2). Sante-Bartoli est une preuve de cette assertion : bon dessinateur et bon graveur à l'eau forte, il s'est acquis de la réputation en publiant quelques ouvrages de l'antiquité. Il a très bien réussi tant qu'il s'en est tenu à réduire en petit les figures des monumens anciens, telles que celles des colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle (3); mais lorsqu'il a

numens de l'antiquité, *chap.* 4, ajoute qu'on peut comparer ce buste aux plus beaux portraits que nous ayons, excepté cependant le travail des cheveux qui, étant faits avec le trepan seul, et cela d'une manière peinée et minutieuse, les fait reconnoître facilement des cheveux exécutés dans les siècles antérieurs. Cette observation porte même sur les plus belles têtes d'Antinoüs, et particulièrement sur les deux célèbres têtes de Lucius Vérus et de Marc-Aurèle, de grandeur presque colossale, qu'on voit à la villa Borghèse, et dont il est parlé au §. 42 de ce chapitre, qui ont les cheveux travaillés de la même manière. *C. F.*

(1) Buonarruotti, *Oss. Sopr. alc. med. tab.* 7, *n.* 6, *p.* 116.

(2) Voyez ci-dessus liv. IV, ch. 6, §. 9.

(3) Cette colonne de Marc-Aurèle mérite autant qu'on en fasse une mention particulière que celle de Trajan, dont Winkelmann a parlé ci-dessus au §. 5,

voulu réduire en grand les anciens bas-reliefs, il n'est plus le même, comme il le prouve par sa collection intitulée : *Admiranda antiquitatum romanorum.* Au reste, lorsqu'on trouve les revers de quelques médailles du troisième siècle d'un travail trop beau pour ce tems, il faut croire qu'on s'est servi d'anciens coins pour leur fabrique.

Etat de l'art sous le règne de Commode.

§. 49. La résolution prise par le sénat d'anéantir la mémoire de Commode, en détruisant les monumens propres à la conserver, avoit sur-tout pour objet les statues de cet empereur. On voit des traces de cette vengeance à ses têtes et à ses bustes découverts par le cardinal Alexandre Albani, lorsqu'il fit creuser les fondemens de sa magnifique maison de plaisance à Nettuno, sur la mer. Toutes ces têtes sont mutilées à coups de hoyau : on n'y reconnoît Commode qu'à quelques traits conservés; de même que sur une pierre gravée qui étoit fruste, on a reconnu, à la bouche seule et au menton (1), que la tête qui y étoit représentée étoit celle d'Antinoüs (2).

quoiqu'on la regarde comme inférieure pour la beauté du travail. On prétend que le sénat la fit ériger en l'honneur de Marc-Aurèle; et Sante-Bartoli en a donné la gravure avec des explications de Bellori. Suivant l'opinion des Gentils (voyez Bartoli, *loc. cit. tav.* 15), on voyoit représenté sur cette colonne le célèbre prodige de la pluie que le ciel, touché par les prières de la légion fulminante, accorda à l'armée de cet empereur dans la guerre qu'il fit aux Quades, peuple d'Allemagne, comme nous l'apprenent Tertulien, *Apolog. c.* 5, *ad Scapul. c.* 4; Eusèbe, *Eccles. hist. lib. v, cap.* 5; St. Grégoire de Nice, *De Ss. quadrag. Martyr. orat. ij, princ. oper. tom. II, p.* 937; Xiphilin, *in M. Ant.*, *pag.* 275, et d'autres, tels que Baronius, *Annal. t. II, an.* 176, *n.* 2 *seqq.*, *p.* 286 *seqq.;* Herm. Witzius, *De legione fulm. Christ. etc.* Et ce même miracle étoit représenté dans un tableau dont parle Thémistius, *Orat. xv*, *ad Theodos. p.* 191, où l'on voyoit Marc-Aurèle les mains élevées dans l'attitude d'un homme qui prie, et ses soldats tendant leurs casques pour recevoir l'eau, tandis que d'autres étoient occupés à étancher leur soif. *C. F.*

(1) Voyez liv. iv, ch. 2, §. 51.

(2) Au Belvédère à Rome, dit Winkelmann (dans ses *Remarques sur l'Histoire de l'art*, et dans le *Traité préliminaire de son Explication de Monumens de l'antiquité, ch.* 4), il y a une statue appellée communément l'Hercule Commode (*Herculus Commodianus*). On croit que c'est l'empereur Commode, qui avoit coutume de se

§. 50.

§. 50. On n'est pas étonné de ce que l'art déchut alors d'une manière si sensible, puisqu'il en fut de même des lettres, et que les écoles des sophistes cessèrent aussi d'être ouverts en Grèce sous Commode (1). Les Grecs étoient tombés dans une telle barbarie, qu'ils avoient oublié leur propre langue : car il y en avoit bien peu qui entendissent parfaitement leurs meilleurs

faire représenter avec une peau de lion, comme on peut en juger par ses médailles (voyez Buonarruotti, *loc. cit. n.* 8, *p.* 119 *et suiv.*), et comme l'atteste Lampridius dans sa vie, *ch.* 9, *p.* 496. L'enfant qu'il tient dans ses bras, est celui qui lui servoit de passe-tems, et qui, dans la suite, fut la cause de sa mort, Hérodien, *l. j, c.* 53. Mais cette statue représente véritablement Hercule, qui tient dans ses bras Ajax, le fils de Télamon; parce qu'Hercule prédit à Télamon la naissance de cet enfant, à qui il donna ce nom avant qu'il ne fut né, d'après l'augure favorable d'un aigle qui lui apparut à l'instant où il formoit des vœux pour ses destinées. Pindar. *Isthm. od.* 6, *vers.* 61. Et lorsqu'Ajax eut vu le jour, Hercule l'enveloppa dans sa peau de lion, puis l'éleva vers le ciel, comme pour le présenter à Jupiter, le rendit ensuite à son père, comme le dit Philostrate (*Heroic. t. II, c.* 11, *n.* 1, *p.* 719), et finalement prit soin de son éducation. Tzetzes, *Schol. in* Lycophr. *Alex. v.* 461. *E. M.*

L'abbé Visconti, dans le second tome du cabinet Clémentin, se propose de prouver que c'est plutôt Télephe, fils d'Hercule même; et cela par d'autres monumens, sur lesquels on voit en effet Hercule tenant son fils dans ses bras, et près de lui la biche qui l'allaitoit. *C. F.*

Dans quelques copies en plâtre de cette statue on a retranché l'enfant, et à sa place on a donné à Hercule les trois pommes du jardin des Hespérides. Cette statue est l'ouvrage d'un des plus habiles artistes de la Grèce, et elle peut avoir place parmi les plus belles statues qui soyent à Rome. La tête est sans contredit la plus belle tête d'Hercule que l'on connoisse; et les cheveux en sont travaillés avec la plus grande délicatesse et le plus de goût possible, dans la manière de ceux de l'Apollon. *E. M.*

C'est ainsi, continue Winkelmann dans ses *Remarques etc.*, que, sans le moindre fondement, on a cru trouver une statue de Commode en gladiateur dans celle représentant un homme qui tient un enfant tué sur ses épaules, que l'on voit dans la cour du palais Farnèse. Winkelmann ignoroit sans doute, que la tête, qui est effectivement celle de cet empereur, est d'un travail moderne. On a bien plus approché de la vérité quand, à la vue de la simple figure de ce monument dans un recueil de statues fort mal gravées, publié à Rome, en 1623, on a cru y reconnoître Atrée, l'assassin du fils de Thieste, son frère. C'est à tort que Gronovius (*Thes. antiq. græc. t. I, nnnn*) a voulu rejetter cette explication. *C. F.*

(1) Cresoll. *Theatr. Rhet. l. j, c.* 4, *p.* 32.

auteurs. Nous savons que le poëte Oppien, qui avoit cherché à imiter Homère dans ses vers, en se servant des mêmes tours de phrases et des mêmes mots, passoit pour être obscur, ainsi qu'Homère lui-même (1). C'est ce qui fut cause que les Grecs eurent besoin de dictionnaire pour leur propre langue ; et le rhéteur Phrynique, dans ses *Dictions attiques*, essaya d'apprendre aux Athéniens la langue qu'avoient parlé leurs pères. Mais dès-lors il y avoit quantité de termes dont on ne pouvoit plus déterminer le sens : la dérivation de plusieurs mots dont on avoit perdu les racines, n'étoit plus fondée que sur des conjectures.

(1) Conf. Bentley's, *Diss. upon Phalar. p.* 406.





CHAPITRE VIII.

De l'art depuis Septime-Sévère jusqu'à sa chûte entière à Rome et à Constantinople.

§. 1. Rien ne prouve mieux la décadence totale de l'art, après le règne de Commode, que les ouvrages publics élevés par Septime-Sévère, qui monta sur le trône un an après la mort de cet empereur. Dans ce court intervalle on a vu paroître et disparoître quatre empereurs : Pertinax, Julien, Albin et Pescennius Niger, massacrés tous quatre dans les troubles des guerres civiles. Sévère fit sentir aux Athéniens les effets de sa colère, au sujet d'une offense qu'il en avoit reçue autrefois en passant par Athènes dans un voyage qu'il faisoit en Syrie. Il s'en vengea en les privant de tous les privilèges que les empereurs ses prédécesseurs leur avoient accordés (1). Introduction

(1) Spartian. *in Sever. p.* 594, *ed. Lugd.* 1591.

§. 2. Les bas-reliefs qui décorent l'arc de Sévère (1), et ceux qui ornent un autre monument de la même espèce, appellé l'arc des orfèvres (2), parce qu'il fut érigé par cette communauté, en l'honneur de cet empereur et de son fils Caracalla, sont d'une exécution si médiocre, qu'il paroît surprenant que l'art ait pu décheoir à ce point dans l'espace de douze ans, c'est-à-dire, depuis la mort de Marc-Aurèle. La figure de ronde-bosse et de grandeur naturelle du gladiateur Bato (3), de la villa Pamfili, en est pareillement une preuve: car si c'est là le gladiateur de ce nom, auquel Caracalla fit faire de magnifiques obsèques, on n'y aura pas employé le plus mauvais sculpteur (4). Philostrate fait mention d'un peintre nommé Aristodème, et nous apprend qu'il étoit disciple d'Eumélus (5).

Décadence de l'art sous Septime-Sévère, prouvée par les monumens publics.

§. 3. En considérant ces ouvrages, on croiroit à peine qu'il se soit encore trouvé des artistes capables d'exécuter la statue de bronze de Sévère qui est au palais Barberin (6), quoique

(1) Cet arc a été dessiné par Pierre Berettino, de Cortone, gravé par Sante Bartoli, et publié par Suaresio, qui y a joint des remarques pour les gravures de Rossi, à Rome, en 1676. Montfaucon (*Antiq. expl. t. IV, par.* 1, *pl.* 109) en donne aussi la figure; et Marliani pense que c'est le plus beau monument de cette espèce. *C. F.*

(2) Il est à Rome, près de S. George in Valabro. *C. F.*

(3) Fabret. *Syntagm. de Columna Traj. c.* 8. Montfauc. *Ant. expl. t. III, p.* 154. Winkelmann le donne aussi dans son *Explic. de Monum. de l'ant. n.* 199.

(4) Winkelmann, dans ses remarques sur cet endroit, observe d'après ce que dit Hérodien, *liv. iv, ch.* 15, que Caracalla avoit commandé à toutes les villes d'élever des statues à Alexandre le Grand, dont il imitoit le panchement de tête, comme je l'ai déja dit ci-dessus, p. 304, note 2, et comme le faisoit aussi les Satrapes de la Perse, au rapport de Thémistius, *Orat. XIII, ad Gratian. p.* 175. *B.* Ajoutons à cela qu'on a vu, à Rome des hermès à deux têtes adossées, d'un côté celle d'Alexandre, et de l'autre celle de Caracalla. Ce dernier fit aussi faire des satues et des bustes de Sylla et d'Annibal, qu'il regardoit comme les plus grands capitaines de l'antiquité. Hérodien, *loc. cit.* Winkelmann, à la fin du *Discours préliminaire* de son *Explicat. de Monumens de l'antiquité*, fait l'éloge des têtes de cet empereur qui sont au palais Farnèse, au cabinet du Capitole et à la villa Albani. *C. F.*

(5) *Icon. lib. i, proœm. p.* 763.

(6) Maffei, *Racc. di Stat. n.* 92.

assurément ce ne soit pas là un bel ouvrage (1). La prétendue statue de Pescennius Niger, qui est au palais Altiéri (2), seroit encore plus rare que celle de Sévère, et que toutes les médailles de Pescennius, si elle pouvoit effectivement représenter cet empereur, qui, ayant disputé l'empire à Sévère, fut défait et tué par son concurrent. D'ailleurs, la tête de cette statue ressemble plutôt à celle de Sévère. La seule statue qu'on ait de Macrin, successeur de Caracalla, se trouvoit autrefois à la villa Borioni, et se voit aujourd'hui chez le sculpteur Pacilli.

§. 4. On regarde comme un ouvrage du tems d'Eliogabale une statue de grandeur naturelle, qu'on conserve à la villa Albani. Elle représente une femme déja sur le retour, avec des traits si mâles, que, sans sa draperie, on la prendroit pour un homme: ses cheveux sont tout simplement peignés lisses par-dessus sa tête, relevés et attachés par derrière. Elle tient à la main gauche un rouleau écrit, chose fort extraordinaire dans les figures de femmes; ce qui fait conjecturer que c'est la mère d'Eliogabale, qu'il admit à son conseil, et en l'honneur de laquelle on établit à Rome un sénat de femmes (3). De l'art sous le règne d'Eliogabale.

§. 5. Alexandre Sévère qui succéda à Eliogabale, fit rassembler de toutes parts les statues des hommes illustres, et les fit placer dans le forum de Trajan (4). Quant à son propre portrait, il n'est pas parvenu à la postérité; du moins jusqu'ici il ne s'en est pas trouvé un seul à Rome (5). De l'art sous le règne d'Alexandre-Sévère.

(1) Si le quadrige et les statues de bronze qui étoient placées sur l'arc dont il est question, fussent parvenus jusqu'à nous, ils nous auroient donné, sans doute, une meilleure idée de l'art de ce tems-là. *C. F.*

(2) Maffei, *Racc. di Stat. n.* 110.

(3) Lamprid. *in Heliogab. p.* 102. *G.*

(4) Lampridius dans la vie d'Alexandre-Sévère, *ch.* 26, *p.* 924. Voyez le §. 18 de ce chapitre.

(5) Il y a de lui dans le cabinet Clémentin, un beau buste trouvé dans les fouilles d'Otricoli; un autre buste d'un travail surprenant, avec la robe virile, a passé dans la galerie du grand-duc, à Florence, où il y en avoit déja un qui le représente avec une côte de maille. *C. F.*

M. l'abbé Tiraboschi, dont les talens sont connus, a fait, sur ce passage, une observation qui m'a paru venir très-à-propos. Je crois devoir la rapporter en

De l'urne sépulcrale, nommée improprement l'urne d'Alexandre-Sévère.

§. 6. A l'égard de la grande urne sépulcrale du cabinet du Capitole, sur le couvercle de laquelle sont représentées les figures de deux époux de grandeur naturelle, on l'a regardé longtems comme renfermant les cendres de cet empereur et de Julia Mamméa, sa mère. On a cru reconnoître aussi son portrait dans la figure d'homme qui s'y trouve ; mais il faut, pour plus d'une raison, qu'elle renferme les cendres de quelqu'autre personnage. Cette figure qui porte une barbe courte, est celle d'un homme de plus de cinquante ans ; et l'on sait qu'Alexandre-Sévère fut massacré près de Mayence par ses soldats révoltés, n'ayant pas encore trente ans, après en avoir régné quinze. Pour ce qui regarde la figure de femme, dont la ressemblance avec Mamméa, mère de cet empereur, a donné lieu à la fausse dénomination de ce monument, c'est sans contredit le portrait de la femme de celui dont l'urne contient les cendres. D'après cette idée, on a rapporté à la naissance d'Alexandre-le-Grand, comme une allusion au nom d'Alexandre-Sévère, les figures en relief du beau vase de verre qu'on a trouvé renfermé dans cette urne, et dont j'ai fait mention au second chapitre du premier livre de cette *Histoire* (1).

citant ses propres termes : « Alexandre-Sévère, dit-il, (*Stor. della Lett. ital. t. II*, » *lib. ij*, *c. x*, §. 2), semble avoir em- » ployé tous ses efforts pour faire re- » fleurir les beaux arts. (C'est à quoi » Winkelmann n'a point pris garde)... » Lampridius, *In Alex. tom. I*, *c.* 27, » *p.* 927, dit qu'il peignoit fort bien ; » qu'il rétablit plusieurs édifices bâtis » par ses prédécesseurs ; qu'il en fit bâtir » lui-même un grand nombre de nou- » veaux, parmi lesquels se trouvent les » thermes, auxquels il donna son pro- » pre nom ; qu'il fit élever plusieurs sta- » tues colossales dans Rome, pour les- » quelles il appella de toutes parts des » artistes célèbres. On lui attribue aussi » l'idée d'unir et de marier ensemble dif- » férentes espèces de marbre, *idem*, *ib.* » *cap.* 25. Cet écrivain prétend même » qu'Alexandre-Sévère fut l'inventeur » des ouvrages que nous appellons à la » mosaïque ; mais le cardinal Furietti » prouve clairement, dans un ouvrage » très-savant, que cette peinture est » beaucoup plus ancienne ». Nous avons déja parlé de cet objet dans une note ci-dessus pag. 159. *E. M.*

(1) Ce vase est actuellement en Angleterre, chez M. Hamilton. *C. F.*

§. 7. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans de longs détails sur les figures en relief de ce vase; je renvoye le lecteur à la représentation de cette antique, que Sante-Bartoli nous a donnée dans son ouvrage des sépulcres anciens (1). Je me contenterai d'observer, en passant, que le sujet de ce vase représente, suivant toutes les apparences, la fable de Pélée et de Thétis, qui s'étoit métamorphosée en serpent, pour se soustraire aux poursuites de son amant. Ce même sujet étoit représenté sur le coffre de Cypsélus, par un serpent qui se jettoit de la main de Thétis sur Pélée (2).

De la statue de S. Hippolyte.

§. 8. La statue de saint Hippolyte, assise et grande comme nature, qui se trouve dans la bibliothèque du Vatican (3), est un ouvrage de ce tems, et sans contredit la plus ancienne figure chrétienne exécutée en pierre; car c'est à cette époque que les chrétiens commencèrent à jouir d'une plus grande considération qu'auparavant. L'empereur leur permit le libre exercice de leur religion dans l'endroit où est à présent l'église nommée, *Sancta Maria in Trastevere* (4).

D'une statue de l'empereur Pupien.

§. 9. Ce qui prouve que l'art étoit encore cultivé avec succès par quelques artistes, c'est la statue de l'empereur Pupien qui étoit ci-devant au palais Verospi, et qui se voit maintenant à la villa Albani. Elle a dix palmes de hauteur, et se trouve très-bien conservée, à l'exception du bras droit qui lui manque jusqu'au coude. Cette statue a même encore la croûte fine et argileuse qui se forme sur les ouvrages antiques quand ils ont été ensevelis long-tems sous terre. La figure tient de la main gauche le parazonium; et l'on voit une grande corne d'abondance dressée

(1) P. S. Bartoli, *Sepolcr. tav.* 81.

(2) Pausan. *lib. v, p.* 423, *l.* 22.

(3) Quant à la preuve de la dénomination de cette statue, dont la tête est moderne, voyez Vignoli, *Diss. de anno* 1 *imp. Alexandri Severi, quem præfert Cathedra marmorea S. Hippolyti. Rom.* 1712. 4. Bianchini en donne la figure dans l'édition d'Anastase, faite à Rome, *tom. II, p.* 159 *et suiv.*

(4) Nardini (*Rom. ant. l. vij, c.* 11. *reg. xiv*, 415) prouve que les chrétiens avoient à Rome des églises publiques avant ces tems-là. *C. F.*

contre le tronc d'arbre contre lequel appuie la jambe droite, et qui sert de soutien à toute la figure. La première vue de cette statue donne une idée qui ne semble pas s'accorder avec le tems de la fabrique ; car elle étale d'abord une grandeur et une pompe dans les parties, qui, à un examen plus réfléchi, ne décèlent rien moins que l'intelligence des artistes de l'antiquité. On pourroit dire que les couleurs capitales y sont, mais que les demi-teintes y manquent ; ce qui donne de la sécheresse et de la pesanteur à la figure. Ceux-là se trompent cependant, qui avancent que vers ce tems-là l'art de la sculpture avoit entièrement cessé à Rome (1). Il y avoit autrefois au palais Farnèse la base d'une statue de l'empereur Gordien ; mais elle n'existe plus aujourd'hui (2).

Décadence de l'art sous Gallien et les trente tyrans

§. 10. La véritable époque de la décadence totale de l'art doit être fixée avant Constantin, au tems des grands troubles excités par les trente tyrans, qui s'élevèrent tour-à-tour sous Gallien, c'est-à-dire, vers le milieu du troisième siècle. Les savans en numismatique observent qu'après le règne de Gallien on avoit cessé de frapper de la monnoie d'argent en Grèce (3). Mais plus les médailles de ce tems sont médiocres, plus on y trouve répété le nom de la déesse *Moneta* ; à-peu-près, comme le mot d'honneur se trouve très-fréquemment dans la bouche des personnes qui en ont le moins. La tête de bronze couronnée de laurier de l'empereur Gallien, à la villa Mattéi, n'a quelque prix que par sa rareté (4).

§. 11. L'histoire fait mention d'une statue de Calpurnie, femme de Titus, un de ces tyrans qui prit le nom d'empereur. Il y a

(1) Conf. Ficoroni, *Oss. sopra il Diar. ital. di Montf. p.* 14.

(2) V. Lips. *Ant. lect. l. v, c.* 8.

(3) Jusqu'à Dioclétien au moins, la monnoie d'argent s'est battue dans la Grèce asiatique. On peut en voir quelques pièces dans les collections de Bandurius, de Pellerin, d'Haym, de Pembrok, et dans les cabinets de Pisani et d'Arigoni. *C. F.*

(4) Nous avons remarqué ci-dessus p. 99, note 3, que c'est la tête de Trebonianus Gallus, et qu'elle a passé dans le cabinet Clémentin. *C. F.*

grande

grande apparence qu'elle étoit mauvaise ; du moins un mot obscur, dont l'explication embarrasse beaucoup les savans, ne sauroit contenir une particularité importante pour l'art, comme on l'a prétendu. Trebellius Pollion, qui rapporte le fait, dit : *Cujùs statuam in templo Veneris adhuc videmus argolicam, sed auratam* (1). Baudelot a fait de grandes recherches sur le mot *argolicam* (2). Pour moi, je crois qu'on devroit lire *argillaceam;* d'où il résulteroit que la statue en question étoit de terre cuite, mais dorée. J'ai trouvé depuis que c'est là aussi le sentiment d'un savant qui fait honneur à l'Allemagne (3).

§. 12. Il sembleroit que la barbarie se fût introduite tout-à-coup à Rome. C'est du moins ce que l'on pourroit conclure de la quantité de colonnes, de grands vases d'albâtre et de marbre, de piédestaux et de blocs de marbres étrangers, qu'on trouve dans l'endroit de l'ancien port du Tibre, au-dessous du mont Aventin. La maison Sforza-Césarine a une vigne dans cet endroit où l'on trouve encore des restes de ces anciens magasins. Il y a grande apparence que ces ouvrages et ces matériaux furent achetés hors de l'Italie ; qu'ils furent transportés ensuite à Rome pour être placés et employés dans les bâtimens ; et que la confusion et les troubles que l'invasion des peuples du Nord en Italie jetta dans l'esprit des Romains, suspendit tous ces travaux. On y a déterré une colonne d'albâtre fleuri de vingt-quatre palmes de hauteur : cette colonne, qu'on voit à la villa Albani, est la plus grande et la plus belle qu'on ait en cette substance. Dans la même villa il y a de cet albâtre deux grands vases qui portent dix palmes de diamètre, et qui ont été trouvés brisés dans le même endroit, avec les fragmens de plus de dix autres. A l'un de ces vases on remarque au milieu la tête de Méduse, et à l'autre celle d'un triton ou d'un fleuve ; et comme ils n'ont

(1) *Vita Titi.*
(2) Utilité des Voyages, *t. I, p.* 174.
(3) Triller. *Obs. crit. lib. iv, c.* 6, *p.* 328. Le père Paciaudi (*Monum. peloponn. t. II, p.* 44) réfute Triller à ce sujet.

point d'ouverture, il faut qu'ils ayent été destinés alors, de même qu'ils le sont aujourd'hui, à servir simplement de décoration aux édifices (1). Mais ce qui prouve sur-tout que ces ouvrages n'ont été déposés dans cet endroit que vers le tems dont nous parlons, ce sont deux grands blocs d'un marbre brut nommé cipollin, qui portent chacun une inscription composée de lettres dont la forme date de cette époque. L'une de ces inscriptions marque le consulat, et indique, à ce qui semble, celui qui a fait venir ces pierres, avec leur nombre. Au bout du premier bloc il y avoit:

RVLIANO COS
EX RAT
IALINTI V
LXXXIII

Au bout du second bloc on lisoit:

SVBCVRAMTNICIS
PRCRESCPNILLIBN.

Je laisse aux savans, habiles dans ce genre d'érudition, le soin d'expliquer ces inscriptions. Le consul Rulianus n'est pas connu. On sait qu'il y a eu plusieurs consuls de la famille des Fabius qui portoient le surnom de Rulianus, mais ils remontent au tems de la république. Pour ces inscriptions, qu'on a sciées de leurs blocs, elles se trouvent aujourd'hui à la villa Albani; et pour les blocs mêmes, on en a fait deux colonnes qui ont passé en Angleterre en 1767 (2).

(1) On y a découvert aussi la superbe colonne d'albâtre oriental, qui se voit au cabinet du Capitole. Voyez Ficoroni, *Vetera monum. etc.* dans l'appendix des *Gemmæ litteratæ. p.* 115. Le duc Césarini y a trouvé un grand morceau de plasme d'émeraude, dont il a fait faire de très-belles petites tables. *C. F.*

(2) Voyez les lettres de Winkelmann à Bianconi, lettre xv, dans le tom. VI de cette édition. *J.*

§. 13. Rien ne fait mieux connoître l'état des arts sous Constantin-le-Grand, que les statues de cet empereur, dont une se voit sous le portail de l'église de Saint-Jean-de-Latran, et dont deux autres se trouvent au Capitole. A l'égard des bas-reliefs qui sont sur l'arc de Constantin, on sait que tout ce qui en est bon, fut enlevé de l'arc de Trajan (1). D'après cette observation, il n'est presque pas croyable que la peinture antique qui représente la déesse Roma, et qui est au palais Barberin, ait été faite du tems de Constantin (2).

Considérations sur l'art sous Constantin.

§. 14. Cependant on a des renseignemens sur la découverte de quelques autres peintures qui représentent des ports et des vues de mer (3), et qui, suivant leurs inscriptions, pourroient bien être de ce tems-là (4). Quant aux peintures, elles n'existent plus, mais on en a fait des dessins coloriés qui se trouvent à la bibliothèque du cardinal Albani (5). Pour les peintures du plus ancien *Virgile* de la bibliothèque du Vatican, elles ne sont pas trop bonnes pour le règne de Constantin, comme l'a pensé Spence (6), qui ne se les rappelloit peut-être plus lorsqu'il en a

Des peintures qui accompagnent le *Virgile* et le *Térence* du Vatican.

(1) S. Bartoli en donne la figure, *Admir. ant. Rom. tav.* 10 - 13.

(2) Voyez ci-dessus liv. iv, ch. 8, §. 6.

(3) Et différentes figures de divinités.

(4) Burmann *Syllog. epist. tom. V*, *p.* 527.

Le célèbre Octave Falconieri, qui fit part de ces observations à Hensius, dit que certaines inscriptions des bâtimens où ces peintures ont été trouvées, lui faisoient conjecturer qu'elles n'étoient guère antérieures au tems de Constantin; mais que certainement elles ne pouvoient avoir été faites avant Antonin le Pieux, comme il paroissoit par une de ces inscriptions, conçue en ces termes: BAL. FAVSTINAE. S. *C. F.*

(5) D'après les restes qui s'en trouvent dans les souterrains du palais Rospigliosi, où étoient les thermes de Constantin, et d'après les morceaux qu'on en a coupés, lorsqu'au siècle passé, on ajouta une aile à ce palais, dans lequel ces morceaux se conservoient alors, comme nous l'apprend Ficoroni, *Le Vestigia di Roma ant. lib. j*, *c.* 19, *p.* 128. Cameron en cite quatorze dans sa *Description des bains des Romains*, *pl.* 40 - 53; et, en 1780, M. Carloni en a publié, à Rome, douze dessins coloriés. Mais il faut observer que ces écrivains ont beaucoup embelli ces peintures dans les copies qu'ils en ont données; les originaux n'étant nullement beaux, ni bien conservés. *C. F.*

(6) Spence, *Polymet. Dial.* 8, *p.* 105.

parlé dans son ouvrage. Il paroit d'ailleurs que ce critique en a jugé d'après les gravures de Sante Bartoli, qui s'étoit attaché à faire paroître toutes les productions médiocres comme venant des bons tems de l'art. Il a de plus ignoré, ce qu'on peut prouver par une relation écrite dans ce livre et datant du même âge, que cette copie et ces figures furent faites du tems de Constantin (1). Les peintures antiques du *Térence* de la même bibliothèque paroissent être également de cette époque (2). Le célèbre

(1) Burmann *loc. cit. epist.* 176, *p.* 494 *et seq.*

Burmann rapporte, dans cet endroit, un passage du jugement de Heinsius, sur le célèbre manuscrit du *Virgile* conservé à Florence, dans la bibliothèque *Medico-Laurentiana*; où, d'après une inscription ou d'un avis qui se trouve à la fin des *Bucoliques*, par Turcius Rufius Apronianus Asterius, consul ordinaire, qui dit l'avoir reçu en présent de Macarius, et de l'avoir corrigé, Heinsius croit qu'on peut en fixer l'antiquité au tems de Constantin. Cet écrivain parle aussi, *pag.* 193, du manuscrit du Vatican, cité par Winkelmann, et de deux autres manuscrits de la même bibliothèque, mais qui ne lui paroissoient pas d'une si haute antiquité; comme on ne peut pas non plus les croire aussi anciens; quoique Spence, ainsi que le père Musanzius (*Tabula chronolog. ad sæc. iij*, *tab.* 40) placent le premier de ces manuscrits au troisième siècle; et que même Schelstrate, dans ses notices manuscrites, insérées dans le volume 3059 de la bibliothèque Ottobonienne, au Vatican, à la page 382, le regarde comme antérieur à Constantin, et croit qu'il faut peut-être le placer au tems d'Alexandre-Sévère; alléguant pour preuves convaincantes les temples, les sacrifices, les victimes, les frises, les costumes, etc., que ce manuscrit renferme; comme si toutes ces choses n'avoient pu se peindre du tems de Constantin, faute de modèles antiques à imiter. Il allègue également, pour appuyer son idée, que le dessin de ces figures étoit plus élégant qu'on ne pouvoit l'attendre des artistes de ce tems; tandis qu'à les bien considérer, ces figures sont inférieures pour le goût et pour l'intelligence à tous les ouvrages de ce siècle. Cependant le jugement de Schelstrate a été répété et adopté par Bottari, dans une édition faite à Rome, en 1741, de ce manuscrit de *Virgile*, dont les dessins ont été gravés par Sante-Bartoli; et de même encore dans la préface d'un recueil avec de courtes explications des mêmes peintures, publié également à Rome en 1782, par le libraire Venanzio Monaldini. *C. F.*

(2) A en juger par l'exécution de ces peintures, on les croiroit d'un tems bien postérieur. A quelque différence près dans le dessin, elles ont été publiées dans une édition *in-folio* de ce poëte, faite à Urbin en 1736, et se trouvent ainsi répétées dans l'édition de Rome, de 1767. *C. F.*

Peiresc, dans une de ses lettres manuscrites conservées dans la Bibliothèque du cardinal Alexandre Albani, fait mention d'un autre manuscrit de *Térence* du tems de l'empereur Constance, fils de Constantin-le-Grand : il nous apprend que les figures peintes y étoient exécutées dans le même style que celles du manuscrit du *Virgile*.

Du mausolée de Constance, du sarcophage de porphyre et de la mosaïque qui s'y trouvent.

§. 15. Ce qui nous fournit une preuve encore plus certaine de la décadence de la sculpture et de l'architecture sous Constantin, c'est le prétendu temple de Bacchus (1), à côté de l'église de Sainte-Agnès, hors de Rome; mais qui, suivant l'histoire et d'après la seule inspection, n'a jamais été que le temple nommé aujourd'hui Sainte-Constance, bâti par cet empereur, à la prière de sainte Constance, sa fille; parce que c'est là qu'elle fut baptisée et qu'elle voulut être enterrée (2). Mais ce qui prouve en-

(1) Winkelmann, dans la préface de cet ouvrage, pag. xx, l'appelle simplement ainsi, suivant la dénomination vulgaire, sans cependant l'approuver.

(2) Je crois que l'on a confondu ici l'église de Sainte-Agnès, que Constantin fit bâtir à la prière de Ste. Constance (comme on l'apprend par les actes de cette sainte qui se trouvent dans les ouvrages de S. Ambroise, *t. IV*, *col.* 598, *D.*, et par les Bollandistes *die* 21 *januarii*, *t. II*, *p.* 353, *n.* 16, et par Anastase dans la vie de S. Sylvestre, *sect.* 42, *t. I*, *p.* 46), avec un édifice qui lui est contigu, où elle fut baptisée, selon Anastase, et même ensévelie, comme on peut le voir dans les actes que nous venons de citer, et où, à cause de cela, on lui donne le nom de mausolée. D'après ces écrivains, il paroît que ce fut aussi Constantin qui fit bâtir ce monument; et, si l'on doit regarder comme réels et authentiques les actes manuscrits de cette sainte, que l'on peut voir en partie dans l'Aringhio, *Roma subterr.*; *l. iv*, *c.* 25, *n.* 14, *p.* 156, chez les Bollandistes *die* 18 *februarii*, *t. III*, *p.* 70, et chez Ciampini *De sacr. ædif.*, *c.* 10, *p.* 134; ce bâtiment est non-seulement de Constantin, qui le fit décorer de mosaïques, mais cet empereur le destina à l'usage d'une église consacrée à l'honneur et à la mémoire de sa fille, dont il y avoit placé le corps dans une urne de porphyre. Cependant, une inscription sur le marbre qui est au-dessus de la porte, comme le remarque Nardini (*Roma antica*, *l. iv*, *c.* 4, *p.* 154) semble prouver que ce fut le pape Alexandre VI, qui en fit la consécration, en 1256. Comme dans ce temple avoit été enterrée aussi une autre fille de Constantin, nommée Constantine (voyez Ammien Marcellin, *l. xxj*, *princ.*), Henri Valois, dans une remarque sur ce passage, a prétendu en conclure que ce temple devoit porter le

core que ce temple ne peut pas être plus ancien, et qu'il date d'un tems où l'on détruisoit les anciens édifices pour en employer les matériaux à la construction des nouveaux, ce sont les colonnes, dont les bases et les chapiteaux se trouvent tous inégaux; de sorte qu'aucune de ces parties ne correspond parfaitement à l'autre (1). Je ne conçois donc rien à l'aveugle prévention de Ciampini (2), qui avance exactement le contraire : il trouve une parfaite proportion dans toutes ces parties, parce qu'il veut démontrer que c'est un véritable temple antique de Bacchus, que Constantin n'a fait que consacrer à un meilleur usage. Cet écrivain, d'ailleurs très-savant, montre si peu de connoissance de l'art, qu'il croit que les cinq beaux candelabres de marbre, dont deux se trouvent dans ces tombeaux, et les trois autres à l'église

nom de Constantine plutôt que celui de Constance. C'est montrer bien peu de connoissance dans l'histoire que de soutenir une pareille opinion, laquelle avoit déja été réfutée par l'Aringhio, *l. c. n.* 8.

(1) Parmi les temples érigés à Rome par Constantin, et consacrés au culte du vrai Dieu, il ne faut point passer sous silence celui de Saint-Paul, hors les murs, sur le chemin d'Ostie, qui s'est conservé jusqu'à nos jours, et qui nous donne l'idée la plus juste de la décadence de l'art. Au rapport de Prudence (*Perist. hymn.* 12, *v.* 45, *seqq.*), le dedans, chargé de peintures, avoit des lambris dorés, avec des fenêtres composés de verres ou de cristaux bigarrés de différentes couleurs, comme nous le prouverons mieux dans nos observations sur les lettres de Winkelmann, tom. VI de cette édition); et tout l'intérieur se trouvoit soutenu par quatre rangs de colonnes. Aggrandi et renouvellé à plusieurs reprises, ce temple a éprouvé beaucoup de changemens. Ses colonnes ne sont pas toutes de marbre de Paros, comme il paroît que Prudence voudroit le faire croire. Il y en a d'un très-beau violet, plus ou moins endommagées, et d'autres sont de cipollin. Un marbre blanc en compose les chapiteaux, d'ordre corinthien, qui sont d'une grande beauté. Les différens dégrés de style et d'exécution, qu'on remarque dans ces chapitaux et ces colonnes, pourroient faire croire qu'ils avoient déja servi à d'autres édifices, antérieurement au tems de Constantin. Mais comment peut-on dire que cet empereur les ait fait enlever du mausolée d'Adrien, comme, d'après la tradition vulgaire, l'assure Ficoroni, *Le Vestigia di Roma antica*, *lib. j*, *c.* 23; tandis que Procope, comme nous l'avons vu ci-dessus pag. 455, note 4, nous assure que deux siècles après Constantin ce monument étoit encore intacte. *C. F.*

(2) Ciampini *Vet. Monum. tom. I*, *p.* 133. *De sacr. ædif. c.* 10, *p.* 152.

de Sainte-Agnès (1), ont été faits alors pour cette église même. Mais ces candelabres, de la hauteur de huit palmes, sont d'un si beau travail, qu'ils ne sauroient être attribués qu'aux meilleurs artistes du tems de Trajan ou d'Adrien. A l'égard de la grande urne de porphyre qui renfermoit le corps de sainte Constance, on y voit représenté une vendange et un pressurage de raisins; sujets qui se trouvent répétés en mosaïque sur le plafond de la galerie extérieure de cet édifice : sur l'urne on voit de petits génies ailés, occupés de ce travail; et sur le plafond ce sont des faunes. C'est à ces figures, en partie bacchiques, qu'il faut attribuer l'idée où l'on est, que cet édifice étoit anciennement un temple de Bacchus; mais nous savons qu'alors la religion chrétienne n'étoit pas encore entièrement purgée des usages payens, et qu'on ne se faisoit point scrupule de mêler le sacré avec le profane (2). Quant à l'art même, il est tel qu'on doit l'attendre de l'esprit de ce siècle. On s'en convaincra mieux encore par la comparaison de ce sarcophage avec un autre tout semblable, qui est placé dans le cloître de Saint-Jean-de-Latran (3). Ce dernier sarcophage, qui renfermoit le corps de sainte Hélène (4),

(1) Il n'est resté qu'un seul de ces candelabres dans l'église de Sainte-Agnès, les autres ont passé au cabinet Clémentin, ainsi que l'urne de porphyre dont Winkelmann va parler dans ce paragraphe. *C. F.*

(2) Les chrétiens, par exemple, ont adopté, comme symboles, un grand nombre de choses indifférentes par elles-mêmes, et les ont adaptées à leurs rits et à leurs coûtumes. Voyez Marangoni, *Delle cose gentil. e prof. trasportate al uso, e ornam. delle chiese. c.* 11 *seq. C. F.*

(3) Ciampini, dans son ouvrage déja cité, donne la figure de cette urne, comme l'Aringhio et Bosio l'avoient déja donnée dans sa véritable forme; ainsi que celle de l'urne de sainte Constance, de son temple, de la mosaïque et des deux candelabres qui y étoient autrefois. *C. F.*

(4) Ce sarcophage est actuellement au cabinet Clémentin (voyez ci-dessus p. 78, note 5). Il ne paroît rien moins que certain que le corps de sainte Hélène y ait été véritablement renfermé; puisque plusieurs écrivains grecs disent que cette impératrice fut ensévelie dans l'église des Apôtres, à Constantinople; d'autres prétendent que ce fut hors de Rome, dans un lieu appellé *Tor Pignatara*, sur le chemin appellé *via lavicana*. Cependant on pourroit faire accorder ces opinions, en disant, avec Nicéphore (*Hist. ecclesiast. lib. viij*, c. 31), que l'urne

mère de Constantin-le-Grand, est décoré de figures à cheval, qui combattent (1), et de prisonniers placés au-dessous.

Observation sur l'architecture de ce tems.

§. 16. Qu'on se rappelle cependant qu'en parlant de la décadence de l'art chez les anciens, j'entends principalement la sculpture et la peinture : car tandis que ces arts déclinoient, celui de l'architecture étoit, en quelque sorte, florissant. A Rome, on construisoit alors des ouvrages d'une telle magnificence, que la Grèce n'avoit rien vu de pareil, ni pour la grandeur ni pour la somptuosité, dans le tems même des beaux siècles de l'art, où Platon disoit qu'un bon architecte étoit une chose rare (2). Lors même qu'il y avoit peu d'artistes qui sussent dessiner passablement une figure, l'on vit Caracalla bâtir ces thermes (3) immenses dont les débris nous paroissent encore des prodiges (4). Dioclétien voulut même surpasser ceux de Caracalla dans la construction

de porphyre, qui renfermoit le corps de sainte Hélène, fut véritablement déposée dans ce lieu; et que deux ans après cette urne, contenant encore le corps, fut transportée à Constantinople. Mais des auteurs romains, postérieurs au dixième siècle, font naître d'autres difficultés sur cet objet, en disant que l'urne de cette sainte se trouvoit, même de leur tems, dans l'endroit dont il est question. Voyez les Bollandistes *die* 18 *augusti*, *t. III*, *p.* 571 *seq. p.* 599 *seq.*, et Marangoni, *loc. cit. c.* 58.

(1) Il se pourroit que ce fut un triomphe. *C. F.*

(2) Amator. *Oper. t. I*, *p.* 135. *C.*

(3) Spartien *Vie de Platon*, *chap.* 9, *p.* 724.

(4) Dans les fouilles faites du tems de Paul III, après l'année 1540, on a trouvé beaucoup de belles statues et principalement celles qui décorent le palais Farnèse, telles que la prétendue Flore, les deux Hercules, dont parle Flaminius Vacca dans ses *Mémoires*, *num.* 23, le groupe du taureau, le prétendu Commode en gladiateur, dont on a parlé ci-dessus, et d'autres encore. J'aime assez la réflexion de Haym, *Thes. Britann. t. I*, *Atene. num.* 37, *p.* 183, qui croit qu'Antonin Caracalla fit transporter d'Athènes à Rome la statue d'Hercule pour la placer dans ses thermes; parce qu'avant lui on le voyoit représenté sur les monnoyes d'Athènes et d'autres villes grecques; et que depuis ce prince il a cessé d'y paroître pour passer sur les siennes et sur celles de Gordien le Pieux, de Gallien, de Maximien l'Herculien. Vasari, dans la vie de Michel-Ange, *tom. VI*, *p.* 263, dit que le groupe du taureau y fut trouvé en 1546. Je ne sais d'où Bottari a pris que ce groupe avoit été restauré avec d'anciens morceaux, comme il l'avance *pag.* 264. Voyez ci-dessus liv. vj, ch. 4, §. 17. *C. F.*

construction des siens; et il faut convenir que ce qui s'est conservé de cet édifice suffit pour nous remplir d'étonnement par sa vaste étendue. Mais les entablemens des colonnes sont écrasés par les fleurons et les ornemens d'architecture; de même que les spectateurs, dans les jeux publics de cet empereur, étoient étouffés, pour ainsi dire, par les fleurs qu'il faisoit jetter avec profusion sur eux. D'après la dimension prise par M. Adams, chaque façade du palais de Dioclétien, à Spalatro, dans l'Illyrie, étoit longue de sept cent cinq pieds d'Angleterre. Cet édifice étonnant avoit quatre rues principales, larges de trente-cinq pieds. La rue, depuis l'entrée jusqu'à la place du milieu, avoit deux cent quarante-six pieds de longueur; et la rue qui traverse celle-ci étoit longue de quatre cent vingt-quatre pieds. De chaque côté de ces rues, il y avoit des portiques de douze pieds de large, dont quelques-uns subsistent encore. Je dois à un mémoire manuscrit de M. Adams (1) cette notice sur les antiquités de Spalatro, qui ont paru depuis dans un volume magnifiquement exécuté (2). Peu avant cette époque, on avoit élevé les palais et les temples de Palmyre (3), dont la grandeur et la magnificence surpassent tous les autres édifices échappés aux ravages du tems, et dont les moulures et les ornemens ont de quoi nous surprendre. Il n'y auroit donc pas tant de contradiction que Nardini se l'imagine (4), à dire que les deux morceaux d'un entablement orné de belles moulures, pourroient bien avoir appartenu à un temple du Soleil que l'empereur Aurélien fit construire dans cette contrée. Ces deux étonnans morceaux se voyent dans le jardin

(1) A quelque différence près dans les dimensions.

(2) L'abbé Alberto Fortis, dans son *Viaggio in Dalmazia*, *tom. II*, *p.* 40, nous avertit que l'élégance du crayon et du burin de M. Adams a beaucoup embelli ces ruines, comme il a coutume de le faire dans tout ce qu'il traite; et qu'en général la rudesse du ciseau et le mauvais goût du siècle, contrastent grandement avec la magnificence de cet édifice. *C. F.*

(3) Voyez ci-dessus p. 443, note 3.

(4) *Rom. ant. pag.* 187.

du palais Colonna. Pour bien comprendre la raison de cette supériorité de l'architecture, il faut considérer que cet art, qui s'occupe principalement des règles, et qui peut tout déterminer par des mesures données, procède d'après des maximes mieux établies que l'art du dessin, et se trouve par conséquent moins sujet à s'altérer et à tomber en décadence. Cependant Platon avoue que rien n'étoit plus rare qu'un bon architecte, même dans la Grèce (1). Malgré tout cela, il est presqu'inconcevable, quand on examine le portail du prétendu temple de la Concorde, que Constantin fit réparer, suivant une inscription qui n'existe plus (2), que dans des colonnes dont le fût étoit de deux pièces, on ait pu placer d'une manière inverse la partie supérieure sur l'inférieure; de sorte que le milieu des colonnes se trouvât immédiatement sous le chapiteau (3).

De l'état de l'art en

§. 17. Constantin, ayant donné la paix à l'empire, s'appliqua

(1) Amator. *p.* 257, *l.* 7, *edit. Basil.*

(2) Marliani. *Topogr. Rom. l. ij*, *c.* 10, *p.* 28. Nardini en parle aussi *l. v*, *c.* 6, *p.* 214.

(3) Winkelmann rejettant ici l'opinion commune, que ce temple est celui de la Concorde, auquel Constantin fit faire des réparations (opinion déja réfutée par Nardini dans l'endroit cité), ne prétend pas fixer le tems de cette restauration barbare, dont il ne parle que pour nous donner une preuve évidente du mauvais goût qui a défiguré ce monument, sans respect pour les règles certaines et déterminées de l'architecture; c'est à quoi Tiraboschi n'a pas fait attention (*Storia della Lett. ital. t. II, l. iv, cap. ult.* §. 4); mais il est probable que ces restaurations ont dû se faire vers le siècle de Constantin, ou, au plus tard, au tems de Julien l'apostât, ou du tyran Magnence, ou d'Eugène second, qui permirent aux gentils de rouvrir leurs temples, et de rétablir le culte des idoles, malgré les défenses solemnelles qui en avoient été faites par Constantin, sur la fin de sa vie, ainsi que par ses fils, Constant et Constance, et par quelques-uns de leurs successeurs, comme on peut le voir dans le *Codex Theodosiani*, *lib. xvj*, *tit.* 10; si cependant ce temple n'a pas été restauré seulement comme un simple édifice qui servoit d'ornement à la ville de Rome, dans les tems dont il est question. L'inscription en est élégante et précise. La forme des lettres, qui sont de bronze, est d'un très-bon goût, quoique inférieure encore à celle des lettres des inscriptions de l'arc de Septime-Sévère, qui en est voisin, et du temple de Faustine. *C. F.*

à y faire fleurir les lettres. Athènes, où les maîtres de l'éloquence grecque rouvrirent leurs écoles avec le plus grand succès, devint encore le centre des études, et attira les amateurs des sciences de toutes les parties de l'empire romain (1). Si l'extirpation de l'idolâtrie n'avoit pas causé une révolution dans les esprits, il y a apparence que les belles-lettres auroient repris vigueur. On voit par quatre illustres pères de l'église, S. Grégoire de Naziance, S. Grégoire de Nysse, S. Basile et S. Jean Chrysostôme, que, même après Constantin, la nation grecque ne manquoit pas de talens éminens, et que les lettres fleurissoient jusque dans la Cappadoce. Il est certain que ces pères peuvent figurer avec honneur à côté des Platon et des Démosthène, et qu'ils éclipsent tous les auteurs payens de leur tems. Le succès des beaux arts fut plus foible ; mais le faux zèle ne déployoit pas encore sa rage contre leurs productions. Pour embellir Constantinople, ce nouveau siège de l'empire romain, on avoit fait venir des statues de différentes villes de la Grèce et de l'Asie mineure : Athènes et Rome en fournirent une quantité, de même que le fameux temple de Diane à Ephèse. Long-tems encore après cette époque, on voyoit dans le temple de Sainte-Sophie quatre cent vingt-sept statues, ouvrages pour la plupart d'anciens maîtres grecs (2). L'auteur anonyme des antiquités

Orient et à Rome.

(1) Cresoll. *Theatr. Rhet. p.* 32.

Voyez aussi Eunapius, *De vitis philos. et sophist.* L'éloge que fait cet écrivain (*In vita Prisci, p.* 94), d'Ilarius, peintre de Bithynie, qui vivoit dans ces tems-là, qui s'étoit fait une réputation dans Athènes, sur-tout par la ressemblance de ses portraits, et qui avoit, pour ainsi dire, fait revivre par le talent de son pinceau le célèbre Euphranor, dont il est parlé ci-dessus liv. IV, ch. 2, §. 54. Cet éloge donne lieu de croire que le goût de la peinture s'étoit soutenu dans cette ville avec quelque réputation. *C. F.*

(2) C'est là ce que dit l'auteur anonyme de l'ouvrage intitulé *Enarratio. chronog.* chez Bandurius, *Imper. Orient. sive antiq. Constantinop. tom. I, lib. v, p.* 84. *C*, et l'autre anonyme, que Winkelmann cite ci-après, chez le même Bandurius, *loc. cit. par. I, p.* 14, *D*, et Codinus, *De orig. Const. p.* 34, *D*. Voyez ci-après §. 23. Constantin fit placer dans le palais du sénat un grand nombre de statues, parmi lesquelles

byzantines, indique les endroits d'où l'on avoit fait venir les statues qui décoroient l'hippodrome de Constantinople : j'ai été surpris de ne pas trouver l'Elide parmi les endroits nommés par cet écrivain (1).

§. 18. Comme les pères de l'église dont je viens de parler, avoient donné un nouveau lustre à l'éloquence et à la pureté de la langue grecque, après une si grande décadence, il auroit été possible que l'art eût éprouvé la même révolution. Mais non, la barbarie avoit pris le dessus. A Rome les choses en étoient venues au point que quand on commandoit des bustes ou des statues, l'on prenoit, faute de capacité et manque de facultés, des têtes et des figures d'anciens maîtres, pour les adapter aux sujets qu'elles devoient représenter. C'est ainsi qu'on se servit d'anciennes inscriptions romaines pour les tombeaux chrétiens (2): on gravoit l'inscription chrétienne au revers de la payenne. Flaminius Vacca parle de sept statues de femmes sans drape-

étoient un Jupiter qui se voyoit autrefois à Dodone, la Minerve de Linde, faite par Dipœne et Scillis, dont il sera parlé ci-après, et les Muses si célèbres, qui embellissoient la ville d'Hélicon. Excepté les deux premières de ces statues, qui se trouvoient placées devant la porte, toutes périrent dans l'incendie de ce palais, qui eut lieu au tems d'Arcadius, d'Honorius et de St. Jean-Chrysostome, l'an 404. Sozime *Hist. lib. v*, *c.* 24. *C. F.*

(1) *Antiq. Constant. p.* 7, 8, 21.

(2) Voyez Fabret. *Inscript. c.* 3, *n.* 292, *p.* 163, *num.* 518, *p.* 209. Marangoni, *Delle cose gentil. e prof. c.* 76. Un abus bien plus remarquable s'étoit introduit dans le quatrième siècle, celui de faire servir aux monumens publics les inscriptions des empereurs et des autres personnages précédens, dont on ne faisoit que changer le nom ; comme l'a très-bien remarqué Jacques Godefroy, en faisant observer que les empereurs chrétiens n'ont jamais occupé la charge, ni porté le titre de grand pontife. *Epist. de interdicta Christ. cum Gent. communione, deque Pontificatu Max. inter opera jurid. min. col.* 576 ; objection que fait également le père Pagi dans ses remarques sur Baronius, *tom. III*, *ad ann.* 312, *num.* 17 *seq. p.* 520. C'est à ce siècle, je crois, qu'il faut principalement attribuer l'usage dont parle saint Jérôme, *Comment. in Abacuc. lib. ij*, *c.* 3, *op. tom*, *VI*, *col.* 659, *D;* savoir, qu'à la mort ou à la défaite d'un tyran, le vainqueur faisoit ôter la tête du vaincu de toutes ses statues et de toutes ses images, pour y substituer la sienne propre, sans toucher au reste de la figure. *C. F.*

rie, découvertes de son tems, et retouchées toutes sept par une main barbare (1). Parmi les débris d'antiquités qu'on conserve à la villa Albani, il y a une tête qui fut trouvée en 1757, dont il ne reste que la moitié, et qui offre le mélange d'un travail antique et celui d'une main barbare. L'ouvrier des derniers tems, voyant sans doute qu'il ne pouvoit pas réussir, laissa son ouvrage imparfait : l'oreille et le cou attestent le style de l'ancien artiste.

§. 19. Après le siècle de Constantin, l'histoire fait peu mention de l'art. Il est à présumer que, comme l'on commença vers ce tems-là à briser les statues des dieux, les ouvrages de l'art subirent le même sort en Grèce (2). Pour empêcher un pareil

(1) Montfauc. *Diar. Ital. c.* 9, *p.* 139. Il dit que c'étoit pour les dégrader, et non pour autre chose. *C. F.*

(2) Dans les tems, même postérieurs à Constantin, le bon goût ne devoit point s'être tout-à-fait perdu encore ; car nous savons par Libanius, qui vivoit sous Julien l'apostât, neveu de cet empereur, que sous Théodose même, les artistes grecs alloient dessiner, avec la plus scrupuleuse exactitude, le Jupiter Olympien de Phidias, qui se trouvoit alors encore placé dans son temple, ainsi que la célèbre Minerve du même artiste, qui étoit à Athènes, comme nous l'apprend Julien lui-même, *Orat.* 2, *de Constantii imp. reb. gest. op. tom. I*, *p.* 54, *A* ; *Epist.* 8, *p.* 377, *A*, et Themistius, *Orat.* 25, *pag.* 310, *A* ; *Orat.* 27, *p.* 337, *B*. Ce sophiste me paroît vouloir dire la même chose dans le passage suivant, *Epist.* 1052, *p.* 497 : *Si igitur statuariis Pisam euntibus persuaseris, ut in illo Jovis simulacro aliquid mutare audeant, et nos quoque adversus hanc Phidiæ orationem idem facere jube.* Voyez ci-après §. 25. Une preuve du bon goût qu'il y avoit encore dans ces tems-là, et de la perfection l'art de graver les pierres fines, c'est le fameux saphir du poids de 53 carats, et d'une pureté incroyable, lequel, après avoir passé dans plusieurs cabinets, et même par le cabinet national de France, se trouve aujourd'hui entre les mains du marquis Rinuccini, à Florence. Le travail le plus parfait y a représenté une chasse de l'empereur Constance, à Césarée, en Cappadoce, où cette pierre a probablement été gravée, soit pour flatter l'empereur, soit pour satisfaire le goût de quelque particulier. Julien (*Orat. cit. p.* 53, *B*), nous apprend l'adresse de ce prince à la chasse des lions, des ours et des léopards. Sur cette pierre l'empereur est représenté tuant, d'une très-longue lance, un sanglier énorme, qui étoit certainement célèbre dans cette contrée, comme on peut en juger par le nom ΞΙΦΙΑC (*Xiphias*) qui s'y trouve gravé dessous. A côté de Constance, dont le nom est écrit en latin, il y a une autre figure qui tient également une lance, et que Freherus a pris pour une Diane,

désordre à Rome, on établit un inspecteur des statues sous le titre de *Centurio nitentium rerum*. Cet officier préposé à la garde des monumens de la ville, faisoit faire la patrouille la nuit à ses soldats, pour empêcher qu'on ne mutilât les statues (1). La religion chrétienne, d'humble qu'elle étoit, devint arrogante à son tour : poussés par un zèle indiscret, des furieux pillèrent les temples des payens (2). Par un autre abus, les eunuques

sans cependant produire de raisons valables pour appuyer cette idée. Dans le fond paroît une figure couchée, comme un fleuve, tenant à sa droite une corne d'abondance, et au-dessous on lit ces mots grecs : ΚΕCΑΡΙΑ ΚΑΠΠΑΔΟΚΙΑ. Le champ est parsemé de plantes. C'est ce même Freherus qui a donné l'explication de cette pierre, mise au jour par Ducange, à la fin de son *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*; et elle a été répétée, bien mieux dessinée, dans son ouvrage intitulé : *De imperatorum Constantinopolitanorum, seu inferioris ævi, vel imperii, uti vocant, numismatibus*. Cet ouvrage a été réimprimé séparement à Rome, *in*-4°., en 1755.

(1) Vales. *Not. ad* Ammian. *l. xvj, c.* 6. *G.*

Même avant ces tems-là il y avoit à Rome des loix pénales, et des magistrats pour empêcher qu'on n'endommageât les statues, et pour faire punir les coupables. Voyez Guasco, *De l'usage des statues, II part. ch.* 21, *p.* 382 *et suiv.* Cette remarque peut également servir de supplément à ce que dit Tiraboschi, *loc. cit.* §. 11, qui n'a pas su trouver les édits, faits par les princes antérieurs à ces tems-là, pour la conservation des monumens publics. *C. F.*

(2) Du moment que le christianisme commença à dominer dans l'empire romain, on attaqua bien moins les temples des gentils que leurs idoles, dont beaucoup furent renversées et détruites par les chrétiens (Sozomène, *Hist. eccles. lib. v, cap.* 7, et S. Jérôme, *Epist.* 107, *ad Lœtam, n.* 1, 2, *oper. t. I, col.* 672), qui étoient trop intéressés à faire disparoître aux yeux des gentils les principaux objets de leur idolâtrie. *E. M.*

Cependant Prudence (*Contra Symm. l. j, v.* 502) fait dire à Constantin qu'il vouloit conserver les statues pour l'embellissement de Rome; parce qu'il falloit ne les regarder que comme de simples monumens de l'art, et non comme des objets d'un culte superstitieux. *C. F.*

Marmora tabenti respergine tincta lavate,
O Proceres : liceat statuas consistere puras,
Artificum magnorum opera. Hæ pulcherrima nostræ
Ornamenta cluant patriæ, nec decolor usus
In vitium versæ monumenta coinquinet artis.

Théodose le Grand qui, par une loi promulguée en 391, placée dans le code

qui, à la cour des Constantin, régnoient à la place de leurs maîtres, décorèrent leurs palais avec les marbres des temples (1). L'empereur Honorius, voulant réprimer ces désordres, porta une loi qui interdissoit les sacrifices, et qui enjoignoit la conservation des temples (2). Cependant on continua encore à dresser des statues aux hommes célèbres; honneur qui fut décerné au fameux Stilicon et au poëte Claudien (3), sous le même

théodosien, *lib. xvj*, *tit.* 10, *l.* 10, dont parle aussi S. Augustin, *De civit. Dei*, *lib. v*, *cap.* 26, défend d'une manière très-rigoureuse le culte des idoles, songea néanmoins à la conservation des plus belles, qu'il fit transporter à Constantinople, comme on le verra au §. 25; et les temples furent souvent convertis en églises. On lit dans Cedrenus, *Comp. hist. tom. I*, *pag.* 272, que Constantin publia un édit d'après lequel on fit beaucoup de ces changemens. Il détruisit aussi quelques-uns de ces temples, dont il appliqua les revenus aux églises des chrétiens, et en fit fermer d'autres, qui depuis furent renversés par Théodose, *pag.* 327. *B.* Les chrétiens en détruisirent de même un grand nombre sans en avoir reçu aucun ordre, comme le dit Eusèbe dans la vie de ce prince, *l. iv*, *c.* 59; et Libanius (*Orat. pro templ. ad Theodos. inter op. jurid. min. Jac. Gothofr. col.* 470 *seqq.*) se plaint qu'ils en firent autant de plusieurs autres sous Théodose, qui, de son côté, n'en épargna pas beaucoup, comme nous l'apprend Théodoret, *Eccl. hist. lib. v*, *cap.* 21, 22; parmi lesquels étoit le fameux temple de Sérapis, à Alexandrie, dont nous avons parlé t. I, p. 93, not. 2, qui périt avec toutes les statues qui l'embellissoient, comme l'atteste aussi Sozomène, *l. vij*, *c.* 15, excepté tout au plus une seule du dieu Singe, suivant le dire de l'historien Socrate, *Hist. eccl. l. v*, *c.* 16, avec les pierres qui lui servoient de fondemens et de parquets, qui ne purent être brisées ni emportées ailleurs à cause de leur trop grande masse, comme nous l'apprend Eunapius, *De vit. philos. et sophist*, *in vita AEdesii*, *p.* 64. L'empereur Honorius s'étoit contenté de le faire fermer: voyez Jean d'Antioche, surnommé Malala, *Hist. chron. l. xiij*, *in fine*, *p.* 18, et ci-après au §. 20. *C. F.*

(1) Vale. *Not. ad* Ammian. *l. xxij*, *c.* 4, *p.* 299, *b.*

(2) *Cod. Theodos. de Pagan. l. xvj.* Cette loi, qu'Honorius fit pour l'Espagne, regardoit les statues des dieux, et non pas les temples, dont il avoit déja ordonné la conservation dans sa dix-huitième loi, faite pour l'Afrique. Il paroît que Tiraboschi n'a pas bien saisi le sens de cette loi. *C. F.*

(3) On peut le croire du moins d'après une inscription rapportée par Gruterus, *tom. II*, *pag.* 391, *num.* 5. Une autre inscription, que cite le même auteur, *pag.* 406, *num.* 1, nous apprend que l'empereur Constance et Julien l'apostat, qui alors étoit césar, firent ériger une statue à Flavius Eugène, et que

Honorius. Il y environ deux cents ans qu'on trouva encore la base de la statue de Stilicon (1). A Constantinople il s'étoit conservé jusqu'au commencement de ce siècle deux colonnes ornées de bas-reliefs, dans le goût de ceux de la colonne trajane à Rome : elles avoient été érigées l'une en l'honneur de Constantin, et l'autre en l'honneur d'Arcadius (2). Les bas-reliefs de cette dernière ont été gravés d'après les dessins de Gentil Bellino, peintre vénitien, que Mahomet II appela à Constantinople ; mais il paroît que l'artiste a infiniment embelli l'ouvrage dans ses dessins. Il est certain que le peu que nous connoissons de la colonne de Constantin, en donne une très-mauvaise idée, et la met bien au-dessous de la dernière. A l'égard de la colonne d'Arcadius, on n'en voit plus aujourd'hui que la base de granit dans le quartier nommé *Concajui;* la colonne même ayant été démolie par les Turcs au commencement de ce siècle, parce qu'elle avoit été ébranlée plus d'une fois dans les fréquens tremblemens de terre, et qu'on craignoit que sa chute ne causât un

Constance en fit aussi ériger une au rhéteur Victorin, comme on le sait par S. Jérôme, dans le supplément à la chronique d'Eusèbe, *l'an* 358, *op. t. VIII, col.* 799, et par S. Augustin, *Confess. l. viij, c.* 2, *op. t. I, col.* 146. Pétrone-Maxime en obtint également une par l'ordre des empereurs Honorius, Théodose et Constance. Gruterus, *pag.* 449, *num.* 7. Il y en eut une infinité d'autres, dont cet écrivain n'est pas le seul qui en donne les inscriptions. Elles furent placées au forum de Trajan, dont il a été parlé ci-dessus, où, du tems d'Alexandre-Sévère, on mettoit les statues des hommes illustres, voyez Braschi, *De trib. stat. cap.* 10, *pag.* 90 *et seqq.* Themistius (*Orat. iv, in Const. imp. pag.* 54. *B.*) dit que l'empereur Constance lui en fit ériger une de bronze, pour un hymne qu'il avoit composé ; mais il ne nous apprend pas où elle fut placée. Nous savons d'Ammien Marcellin, *l. xiv, c.* 6, qu'au tems de Constance les Romains avoient la passion de se faire ériger des statues de bronze, et même de les dorer. Voyez ci-dessus pag. 322, note 2. *C. F.*

(1) Marlian. *Topogr. Rom. l. ij, c.* 10, *p.* 29.

(2) V. Bandur. *Imp. Orient. etc. t. II, p.* 508.

Dans les deux premières planches de Bandurius sur cet objet, on voit deux édifices de thermes, élevés l'un par Arcadius, l'autre par Eudoxe, sa femme. Les dehors de ces bâtimens sont ornés de statues grecques, placées dans les niches qui séparent les colonnes. *C. F.*

grand

grand dommage à la ville. Pour la colonne de Constantin, nommée la colonne brûlée, elle est placée dans un quartier qu'on appelle *Visirkham*, et composée de sept grands cylindres de porphyre, sans compter la base. Elle étoit surmontée de la statue de Constantin. Après avoir été endommagée plusieurs fois par le feu, elle fut réparée par l'empereur Alexis Comnène, comme l'indique une inscription grecque.

De la décadence d'Athènes et de la ruine de Rome.

§. 20. Synésius nous apprend qu'environ soixante ans après que Byzance fut devenue le siège de l'empire romain, Athènes perdit son ancienne splendeur (1). Dépouillée de toute sa magnificence, elle n'offroit plus rien de remarquable que son nom et les débris de ses anciens édifices. Quoique, avant Constantin, Valérien eût permis aux Athéniens de relever les murs de leur ville, qui étoient en ruines depuis le tems de Sylla, ils ne se trouvèrent pas en état de résister aux Goths qui inondèrent la Grèce sous l'empereur Gallien : Athènes fut prise et pillée. Cedrénus (2) rapporte que les Goths amassèrent une quantité immense de livres dans l'intention de les brûler; mais qu'ayant fait réflexion qu'il valoit mieux que les Athéniens s'occupassent de ces jouets que des armes, ils les leur rendirent (3). Le sort

(1) *Epit.* 135, *p.* 272.

(2) *Compend. Hist. t. I*, *p.* 259. *A.*

(3) Le dernier ravage qui désola toute la Grèce, arriva l'an 395 de l'ère vulgaire, lorsqu'Alaric, roi des Goths, la dépouilla de ce qu'il y trouva de plus précieux; et comme il étoit arien, il porta le dernier coup au paganisme, dont il ruina tous les temples qui lui restoient. Sozime (*lib. v*, *c.* 5, *p.* 511) dit que la ville de Thèbes fut exceptée de ce sac, à cause qu'elle étoit bien défendue, et parce que le roi barbare étoit pressé de se rendre à Athènes, qu'il dût également épargner, avec toute l'Attique, d'après une apparition de Minerve et d'Achille, qui s'étoient opposés à son expédition. Mais cette vision de Sozime ou d'Alaric est contredite évidemment par tous les auteurs contemporains, qui n'exceptent pas une seule ville, et qui comptent spécialement Athènes parmi celles qui furent alors ravagées. Voyez S. Jérôme dans sa lettre 60, écrite un an après à Héliodore, *Oper. t. I*, *col.* 343, *num.* 16; Claudien, *In Rufin. lib. ij*, *v.* 186 *et seq.*, et Eunapius. *De vit. philos. et soph.*, *in Maximo pag.* 543, La lettre de Sinésius, que nous avons citée, et la 54ᵉ, où se trouve la même relation, ont été écrites avant ce désastre : elle n'en dit pas autant que Win-

de Rome ne fut pas moins funeste. Cette ville fut prise et pillée plusieurs fois par les barbares, qui détruisirent les monumens de l'art. Les Romains mêmes, transportés d'une aveugle fureur, anéantirent des chefs-d'œuvre que ni les siècles ni la main des artistes présens et à venir ne reproduiront peut-être jamais. Dès le tems de S. Jérôme le superbe temple de Jupiter Olympien fut détruit (1). Sous le règne de l'empereur Justinien, l'an 537, Théodatus, roi des Goths, avec Vitigès son général, étant venu assiéger Rome, fit donner un assaut au château de Saint-Ange, nommé alors *Moles Hadriani:* les Romains s'y défendirent vigoureusement, et écartèrent les barbares en leur lançant des statues

kelmann lui en fait dire; on y lit seulement qu'Athènes n'étoit plus le séjour de la philosophie, mais qu'on pouvoit encore y admirer de beaux monumens, tels que l'Académie, le Lycée et le Poecile, dont le proconsul avoit cependant fait enlever les fameuses peintures de Polygnote dont il est parlé liv. iv, ch. 1, §. 15: *Inde translata philosophia restat ut oberrando Academiam, ac Lyceum mireris, atque etiam illam Porticum, a qua Chrysippi secta nomen accepit; quæ quidem minime nunc varia est; nam proconsul tabulata sustulit, in quæ artem omnem suam Polygnotus Thasius contulerat;* comme le dit Sinésius dans sa lettre 135; et l'on peut consulter aussi sur cela le père Cellier, *Hist. génér. des auteurs sacrés, tom. X, ch.* 13, §. 3, *p.* 497. Il est probable que le roi des Goths ne détruisit point ces beaux monumens, et qu'ils existoient encore, avec les peintures qui les embellissoient, vers le milieu du siècle suivant; comme il paroît qu'on peut le juger par ce que raconte Sidonius Apollinaire, qui florissoit vers la fin du cinquième siècle. Cet auteur (*lib. ix, ep.* 9) parle de l'Aréopage et du Pritanée, où étoient les portraits des philosophes, avec des marques distinctives qui les caractérisoient et les faisoient reconnoître les uns des autres: *Neque te satis hoc æmulari, quod per gymnasia pingantur Areopagitica, vel Pritaneum, curva cervice Zeusippus, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles brachio exerto, Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risi labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleantes propter utrumque corrosis.* Les restes magnifiques qu'on en voit encore aujourd'hui, et dont le Roy, Stuart et d'autres ont donné la description, prouvent que beaucoup de ces monumens se sont conservés en entier, ou, pour ainsi dire, en entier long-tems après Alaric. *C. F.*

(1) *Contr. Jovian. lib. ij, in fine, oper. tom. II, col.* 384. Saint Jérôme

du haut des murailles (1). Le Faune endormi, conservé au palais Barberin, est, selon toutes les apparences, une de ces statues; car elle fut trouvée sans cuisses, sans jambes et sans le bras gauche, lorsqu'on fit l'excavation du fossé de ce château, sous le pontificat d'Urbain VIII. Ainsi Breval (2) se trompe lorsqu'il dit que cette belle statue fut trouvée dans les fossés de Castel Gandolfo (3).

§. 21. Les deux figures en mosaïque de Justinien et de Théodora sa femme, qu'on voit à Ravenne, et qui datent de cette

ne s'explique pas assez clairement ici pour faire croire qu'il parle du temple de Jupiter Capitolin, ou du moins qu'il veuille dire qu'il étoit détruit; comme le prétend aussi sans raison le père Minutolo, *Dissert. v, sect. 2, in suppl. Ant. Rom. Sallengre, tom. I, col.* 122. En jouant sur le nom de *Jovinianus*, il dit que c'est un nom de mauvais augure, comme dérivant d'un mot latin qui signifie Jupiter; parce que le Capitole avoit perdu sa splendeur, et qu'on avoit vu disparoître les temples et le culte de ce dieu. *Cave Joviniani nomen, quod de idolo derivatum est. Squallet Capitolium, templa Jovis, et cæremoniæ conciderunt.* Ce discours est bien général et peut s'appliquer à tout autre temple du père des dieux. Mais si on veut l'entendre de celui de Jupiter Capitolin, comme il est probable que S. Jérôme le pensoit luimême, lui qui regardoit le Capitole comme le siège principal du paganisme, il faut dire avec Baronius, *Annal. t. VI, ad. ann.* 389, *num.* 56, que le saint docteur a voulu faire allusion à la spoliation des lames d'or qui en couvroient les portes, faites par Stilicon l'an 389, comme nous l'apprend Sozime, *lib.* 2, *cap.* 38 *in fine, pag.* 615. On voit en effet dans Claudien, *De VI Consul. Honorii v.* 41, 45 *et* 375, que ce temple subsistoit encore en 404; et 66 ou 67 ans après que S. Jérôme eut écrit ce livre, c'est-à-dire, vers l'an 455, Genseric, roi des Vandales, lui enleva tous ses ornemens précieux, et la moitié des lames de bronze doré qui le couvroient. Procope, *De bello vandal. lib. j, cap.* 5, *oper. tom. I, pag.* 189. *A.* Cependant, d'après les renseignemens qui nous restent, il paroît que ce temple existoit encore au huitième et même au neuvième siècle. *C. F.*

(1) Procop. *De bello. goth. lib. j, c.* 22, *p.* 202, *edit. Grotii.*

(2) *Remarks.*

(3) Ce que dit Winkelmann dans ce paragraphe méritoit, ce me semble, un plus mûr examen, ainsi que les autres assertions générales que l'on ne craint pas d'avancer sur les peuples qui ont détruit à Rome les monumens de l'art. Pour ne pas mettre ici une note trop longue, je me réserve d'en parler dans une dissertatin particulière. *C. F.*

époque (1), suffisent pour nous donner une idée de la statue équestre de cet empereur (2), et de celle de cette impératrice (3), toutes deux en bronze et autrefois exposées à Constantinople. Au reste, la statue de Justinien avoit, au rapport de Procope, des semelles attachées dessous les pieds, et les jambes nues, ainsi que les figures d'Achille : nous dirions qu'elle étoit représentée à la manière des hommes illustres des tems héroïques (4).

Des prétendues statues de Justinien et de Bélisaire.

§. 22. Dans plusieurs livres on s'est attaché à faire passer pour une statue de l'empereur Justinien une figure de forme presque colossale, placée à la villa Giustiniani. Ce qui a donné lieu à cette erreur, c'est la maison de Giustiniani, qui prétend descendre de cet empereur, et qui a tâché d'établir de nouveau cette filiation par une inscription mise depuis quelques années à la figure dont il s'agit : mais sa prétention est destituée de tout fondement. Cette statue, toute médiocre qu'elle est, seroit un prodige de l'art si elle étoit de ce tems. La tête est moderne, et faite d'après un Marc-Aurèle jeune.

§. 22. Une figure assise, moins grande que nature, qu'on

(1) Procop. *De ædif. Justin. lib. j*, *c.* 2, *p.* 10.

(2) *Ibid. c.* 11, *p.* 25.

Procope exagère beaucoup dans cet endroit, quand il dit que les différentes statues qui ornoient l'entrée des thermes d'Arcadius étoient si belles qu'on auroit pu les prendre pour des ouvrages de Phidias, de Lysippe et de Praxitèle, si même elles n'etoient pas effectivement de ces anciens artistes. *C. F.*

(3) Aleman. *not. in* Procop. *Hist. arcan. c.* 8, *p.* 109, *c.* 10, *p.* 123.

(4) On ne peut qu'admirer la loi de cet empereur (§. *Siquis in aliena* 34 *Instit. De rer. divis.*), laquelle porte que si un peintre peignoit sur quelque planche ou ais qui ne lui appartenoit pas, il en devenoit le maître par le moyen de la peinture, à condition toutefois qu'il en payât la valeur; parce qu'il eut été ridicule que l'ouvrage d'un artiste célèbre, d'Apelle, par exemple, ou de Parrhasius eut été estimé au-dessous d'un objet vil; et que, d'un autre côté, il eut été injuste que l'artiste fut devenu le maître d'une chose qui ne lui appartenoit point, par cela seul qu'il y auroit fait quelque peinture; comme cela s'observoit de même relativement à ceux qui écrivoient sur du parchemin ou sur des tablettes dont ils n'étoient pas les possesseurs. Cette loi fait voir qu'on avoit encore, dans ces tems-là, quelque considération pour les arts. *C. F.*

voit à la villa Borghèse, et qu'on prend mal-à-propos pour un Bélisaire qui demande l'aumône, a été nommée ainsi à cause de la main droite posée ouverte sur son genou, comme pour recevoir quelque chose (1). On pourroit dire que cette statue offre une de ces personnes qui demandoient l'aumône pour Cybèle et qui avoient seules la permission, suivant les lois des douze tables, d'exercer cette fonction à Rome (2). Ces personnages s'appelloient Μητραγύρται, de Μητηρ, mère des dieux, et Μηναγύρται, parce qu'ils avoient un jour par mois pour demander l'aumône (3). Mais il paroît que cette statue a une signification encore plus singulière. Nous apprenons qu'Auguste faisoit le mendiant un jour de chaque année, et qu'il tendoit la main (*cavam manum*) pour recevoir l'aumône. On se soumettoit à cette pratique afin de se concilier Némésis, qui, selon l'opinion vulgaire, se plaisoit à humilier les grands de la terre (4). C'est pour la même raison qu'on attachoit aux chars de triomphe des fouets et des crotales, qui étoient les attributs de Némésis, ainsi qu'on peut le voir à une belle statue de cette déesse placée dans les jardins du Vatican (5), pour rappeller aux triomphateurs que leur pompe étoit périssable, et que leur orgueil provoqueroit la vengeance des dieux. C'est dans cette idée qu'on aura tenu la main ouverte au prétendu Bélisaire, comme prête à recevoir l'aumône. C'est

(1) Il est faux que l'empereur Justinien ou Théodora ayent fait crêver les yeux à Bélisaire, et qu'ils l'ayent réduit à la mendicité. Voyez à ce sujet le cardinal Orsi, *Istoria eccl. tom. XIX*, *lib. xlij*, §. 85, et l'abbé Invernizzi, *De rebus gestis Justiniani Magni*, *lib. xj*, §. 15. Voyez la Pl. XII, à la fin de ce volume. *C. F.*

(2) Cicer. *De leg. lib. ijc*, 16, *n.* 40.

(3) Suid. Μηναγύρτης.

(4) Conf. *Casaub. Animadv. in* Sueton. *p.* 115. *S.*

(5) Cette statue a été mise au jour dans le Cabinet Clémentin, *t. I*, *pl.* 40, avec une explication de l'abbé Visconti, qui l'a prise pour une Cybèle. En effet, la description qu'en donne Varron, d'après S. Augustin, *De civit. Dei*, *l. vij*, *c.* 24, prouve qu'il ne s'est point trompé. Cette figure est assise, avec la main gauche appuyée sur une espèce de tambourin ou de tympanon, qu'elle tient sous le bras, pour signifier, suivant Codinus (*De origin. Constantinop. p.* 15, *in fine*), que la terre renferme les vents dans son sein. Sa tête est couronnée de tours. *C. F.*

dans un sens contraire que l'expression des doigts courbés, comme pour prendre quelque chose, est employée par Aristophane pour signifier la friponnerie.

ἀγκύλαις ταῖς χερσὶν ἁρπάζων φέρει (1).

Dernier sort des ouvrages de l'art à Rome.

§. 23. Enfin, l'an 663, l'empereur Constant II, petit-fils d'Héraclius, et le prince le plus lâche qui eût encore déshonoré le trône impérial, alla à Rome dans la seule intention d'en enlever ce qui avoit échappé à la fureur des barbares, qui la désoloient depuis deux siècles. Après s'y être arrêté douze jours, il emporta de cette capitale le reste des ouvrages de bronze, jusqu'aux plaques d'airain qui couvroient le Panthéon (2), et fit passer le tout à Syracuse où il établit sa cour. A la mort de Constant, tous ces trésors tombèrent entre les mains des Sarasins, qui les transportèrent à Alexandrie (3). Cependant il y a lieu de croire que le tout n'a pas été enlevé par les barbares, et qu'il est resté en Sicile plusieurs ouvrages dispersés en différens endroits, comme je le conjecture par quatre grandes urnes de porphyre, qui ont la forme allongée des anciennes baignoires, placées dans l'église cathédrale de Palerme, où elles renferment les ossemens de quatre rois normands; et comme je le présume encore par deux autres urnes semblables, conservées au chapitre

(1) *Equit. v.* 205. *Uncis ungibus aufert, rapitque.*

(2) Il y laissa cependant tout le bronze dont les grands poutres du portique étoient garnis. Urbin VIII le fit enlever, ainsi que les grands clous, également de bronze; le tout pesant ensemble plus de quatre cents soixante mille livres, si l'on en peut croire Ficoroni, *Le vestigia di Roma antica, l. j, c.* 20, *p.* 132. Ce métal fut employé aux colonnes du confessionnal de S. Pierre au Vatican, et à la fonte de quelques canons pour le château de St.-Ange, comme on peut le voir par l'inscription placée au portique de ce même Panthéon, rapportée par le savant Borgia, *Vaticana Confessio, ec. præfat. p. lxv*, et par Marangoni, *Delle cose gentil. ec. c.* 66. La bordure de ce métal doré, qui entoure l'œil de la voûte, par lequel s'introduit la lumière, subsiste encore de nos jours. *C. F.*

(3) Anast. *De Vit. SS. Vital. et Adeodati.* Paul. Diac. *Hist. Long. l. v, c.* 11, 13.

de la riche abbaye de Monréale, à quatre milles de Palerme, où elles servent à décorer les tombeaux de deux autres rois de race normande : l'un est Guillaume le Mauvais, et l'autre Guillaume le Bon. Il est plus que probable que ces vases, faits du plus beau porphyre, ont été apportés de Rome en Sicile (1); attendu que cette pierre, ainsi que je l'ai observé plus haut, n'a été exportée de l'Egypte que sous les empereurs. Alors la Sicile fut traitée comme la Grèce, et dépouillée en différens tems de ses monumens antiques (2) : c'est ce qui fait qu'il n'est pas croyable qu'il s'y soit trouvé des personnes qui ayent fait venir à leurs fraix le porphyre d'Egypte, et qui en ayent fait fabriquer de pareils vases. Pour moi, je crois toujours que ces urnes servoient de cuves dans les thermes magnifiques des Romains.

§. 24. La seule ville de Constantinople offroit encore quelques ouvrages de l'art, sauvés de la destruction générale en Grèce et en Italie. Tout ce qui avoit échappé jusques-là en Grèce à la cupidité des Romains et à la fureur des barbares, avoit été transporté en cette ville. L'Italie même fut dépouillée d'une infinité de monumens qui servirent à embellir cette nouvelle capitale de l'empire romain : on y voyoit jusqu'à la statue de l'ânier avec son âne de bronze (3), qu'Auguste avoit fait ériger à Naples, après la victoire qu'il remporta sur Antoine et Cléopâtre. Au onzième siècle on voyoit encore à Constantinople la Pallas de l'île de Linde, de la main de Scyllis et de Dipœne, statuaires du tems de Cyrus. Cette ville possédoit à cette époque, entre autres chefs-d'œuvre de l'art, le Jupiter Olympien de Phidias ; la belle Vénus de Cnide de Praxitèle ; la figure de l'Occasion de Lysippe, et la Junon de Samos du même artiste (4). Il est

Dernier sort des ouvrages de l'art à Constantinople.

(1) Les empereurs grecs faisoient transporter de Rome à Constantinople le porphyre, tant travaillé que non travaillé; voilà pourquoi on l'appelloit alors marbre romain. Ils en firent cependant venir aussi d'Egypte. Voyez t. I, p. 188, note 1. *C. F.*

(2) Voyez ci-dessus, liv. vj, ch. 5, §. 3 et suiv.

(3) Glycas, *Annal. par. iij, princ. p.* 205. *B.*

(4) Cedren. *Comp. hist. p.* 322. D'après

vraisemblable que tous ces ouvrages de l'art furent détruits à la prise de Constantinople, sous Baudouin, au commencement du treizième siècle. Nous savons qu'on fondit alors les statues en bronze (1), pour en frapper de la monnoie; et un écrivain de

cet auteur, on peut conclure que Théodose-le-Grand avoit fait transporter ces statues à Constantinople. De tous les empereurs grecs, ce prince est celui qui montra le plus de considération pour les arts du dessin. Thémistius raconte (*Orat.* 18, *p.* 223. *A.*) que le grand nombre d'édifices qu'il fit élever et les ouvrages de l'art dont il les embellit, avoient attiré à Constantinople toute sorte d'artistes. Justinien fit également construire plusieurs grandes édifices, à la description desquels Procope a consacré un ouvrage entier, intitulé : *De Ædificiis Justiniani.* Paul Silensiarius, écrivain contemporain, parle de l'église de Sainte-Sophie, rebâtie par ce prince, comme d'un édifice extraordinairement grand; et Pierre Belon (*Observat. de plus. singular. ec. l. j, c.* 85, *p.* 74) la cite comme le plus beau monument de l'antiquité qui existât de son tems, c'est-à-dire, au commencement du seizième siècle. Il ajoute, qu'après avoir vu cette grande fabrique, on n'est plus étonné à la vue du Panthéon d'Agrippa. Les Turcs en ont fait une mosquée. Avant d'abattre l'ancien temple, Justinien fit enlever les statues qu'il renfermoit, comme il a été dit ci-dessus au §. 17, et il les fit distribuer dans la ville, d'après le rapport des écrivains, que j'ai cités à cet endroit dans la note 2, qui se sont copiés l'un l'autre. Et, s'il en faut croire Codinus, le dernier d'entr'eux, il n'y en avoit encore beaucoup au tems où il écrivoit, c'est-à-dire, vers le milieu du quinzième siècle (comme le pense Fabricius, *Bibl. græca, t. VI, lib. v, c.* 5, *p.* 476); et celles qui étoient en bronze, comme il est probable qu'il y en avoit, ont été sauvées dans la dévastation générale, qui eut lieu dans les tems dont parle Winkelmann dans le même paragraphe. *C. F.*

(1) Il y a tout lieu de douter, si les ouvrages dont il est question ici, existoient, non pas au commencement du treizième siècle, mais même au onzième, tems où probablement vivoit Cedrénus. Pour indiquer (p. 322) la statue de Constantin et celle de sa mère, ainsi que les deux statues équestres de Trajan et d'Adrien, il se sert du tems présent, *sunt;* mais passant ensuite à la description d'un endroit de Constantinople appellé *Lauso*, et des statues qui l'embellissoient, comme la Pallas, la Vénus, le Jupiter Olympien, etc., il employe l'imparfait, *stabat*, ἵςατο : voulant dire probablement qu'autrefois ces statues se trouvoient là; mais qu'elles n'y étoient plus de son tems. Il faut néanmoins en excepter la Pallas de Linde, que le même Cedrénus nous cite dans la suite de son ouvrage, *p.* 323, comme existante encore dans une place de Constantinople, ainsi qu'une autre statue d'Amphitrite, qui avoit des pattes d'écrivisse sur les tempes. *E. M.*

Il n'est pas besoin de tant de conjectures pour savoir comment périrent toutes

ce

ce tems nous apprend que la Junon de Samos, en particulier, eut un pareil sort (1). Je prends toutefois pour une hyperbole,

ces statues, quand ce même auteur nous dit clairement, *p.* 351, que toutes furent détruites dans l'incendie du palais Lausiacus, où Théodose les avoit rassemblées, comme nous l'avons vu dans la note précédente. Cet incendie arriva vers l'an 475, sous l'empire de Basilisque. Zonare (*Annal. lib. xiv*, *p.* 52 *seqq.*) s'accorde avec Cedrénus, et comprend même la Pallas de Linde dans le nombre des statues qui périrent. On pourroit presqu'assurer d'après cela que la tête de la Vénus conservée à Madrid, que sa beauté peut faire regarder comme un original, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus, dans la note de la page 237, n'est cependant autre chose qu'une copie; et outre ce qui a été observé t. I, p. 400, note 2, on pourroit assurer que la Vénus de Médicis n'est point celle de Praxitèle. Je suis surpris de ce que, parmi tant d'écrivains qui ont parlé de cette Vénus, aucun n'ait cité ces deux auteurs grecs; et que les plus récens, parmi lesquels est Dutens, *Orig. des découv. ec. t. II*, *part. iij*, *c.* 11, §. 280, *p.* 230, et Cameron, *Description des bains des Romains*, *ec. p.* 16, se soyent contentés de répéter ce qu'en dit ici Winkelmann. Bandurius seul, autant que je sache, nous apprend, d'après Cedrénus, que cette statue périt dans cet incendie (*Imper. Orient. sive antiq. Constantin. t. II*, *l. j*, *pag.* 487); mais, se contredisant après, dans le même ouvrage, *l. vij*, *p.* 846, il assure qu'elle fut transportée ensuite à Florence. Théophile Sigebert Bayer, auteur d'une dissertation sur la Vénus de Praxitèle et sur son histoire, qui devoit, ce semble, ne laisser rien ignorer sur cet objet, se borne uniquement à réfuter cet écrivain, en citant deux médaillons frappés à Gnide, sur lesquels cette Vénus, si célèbre, est représentée dans une attitude bien différente de celle de la Vénus qui est à Florence; et en produisant aussi une statue transportée de Rome à Saint-Pétersbourg, où il se trouve dans le jardin impérial. Mais comme cette statue a été restaurée en partie, et cela même d'une manière assez mal-à-droite; il auroit mieux fait de citer la célèbre Vénus, qui étoit autrefois au Belvédère du Vatican, et qui se voit aujourd'hui dans le cabinet Clémentin. J'en ai parlé à l'endroit cité; et Perrier nous en a donné la gravure en cuivre dans son *Recueil de statues pl.* 85, ainsi que Maffei dans sa *Raccolta di statue, tav.* 4. Elle ressemble beaucoup à la figure représentée sur la médaille en question; et plusieurs l'avoient déja reconnue pour une copie de l'ouvrage de Praxitèle, ainsi que le remarque Falconnet : *Discussion un peu pédantesque, ec. OEuv. tom. II*, *p.* 330. La dissertation de Bayer se trouve dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences de Pétersbourg*, *tom. IV*, *p.* 259 *et suiv.* sous le titre : *De Venere Cnidiâ in crypta conchyliata horti imperatorii ad aulam æstivam*, *et in duobus numis cnidiis. C. F.*

(1) Niceta Choniata *Ap.* Fabric. *Biblioth. græc. t. VI*, *l. v*, *c.* 5, *p.* 406; et Bandurius, *Imper. orient. sive ant. Constant. t. I*, *lib. vj*, *p.* 108. Il ne dit pas précisément que ce fut la Junon de

ce que le même écrivain nous dit, savoir, qu'il fallut quatre chariots pour transporter la seule tête de cette statue lorsqu'elle eut été brisée; mais, quoiqu'il en soit, cela nous donne toujours l'idée d'un ouvrage excessivement grand.

§. 25. Lorsqu'on considère, non-seulement le grand nombre de statues de bronze faites à Constantinople, sous les premiers empereurs de Byzance, jusqu'aux successeurs de Théodose, dont la mémoire s'est conservée dans plusieurs épigrammes grecques, tant à la louange des statues qu'en l'honneur des personnes qu'elles représentent (1); mais sur-tout lorsqu'on se rappelle les deux colonnes dont il a été parlé au paragraphe 19, on ne peut nier que l'art étoit alors cultivé avec plus de succès chez les Grecs qu'à Rome; cette ville ayant déja été dévastée par les barbares, comme il vient d'être dit. Une certaine élégance dans

Samos, et il ne pouvoit pas le dire, parce qu'elle n'existoit plus depuis long-tems, comme on l'a vu dans la note précédente. Il assure ensuite, et avec raison, que l'on fondit alors la statue de l'ânier avec son âne, qu'Auguste avoit fait ériger à Nicopolis. *C. F.*

(1) On ne peut voir sans étonnement le nombre prodigieux de statues, pour la plupart en bronze, que les empereurs grecs firent ériger, sur-tout à Constantinople, à eux-mêmes, à leur famille, à leurs généraux et à leurs prédécesseurs. Il y en avoit beaucoup d'équestres; et les auteurs que j'ai cités ci-dessus, page 499, note 2, en font la description d'un grand nombre, ainsi que d'autres écrivains de Byzance. De toutes celles qui ont été érigées en Italie, et peut-être la seule statue au monde de ce genre, qui se soit conservée, porte environ vingt palmes de hauteur. Elle se voit encore aujourd'hui dans la place publique de la ville de Barletta, dans la Pouille. On dit que c'est un Constantin, et je le crois assez, d'après la comparaison que j'ai faite d'un dessin de cette statue, que m'a donné M. Mola, président du collège royal et de l'académie de la ville voisine de Bari, avec les statues de Constantin, dont Winkelmann nous a donné la description ci-dessus au §. 13. Le baron Riedesel, dans son *Voyage en Sicile et dans la Grande-Grèce*, imprimé d'abord en allemand, et traduit en françois, *lettre* 2, *p.* 241, prétend que c'est un Jules-César; mais lorsqu'il a porté ce jugement, il ne s'est pas bien rappellé ni les traits de cet empereur, ni ceux de Constantin; et il n'en avoit pas bien examiné non plus le costume, qui est du tems du Bas-Empire. Nous donnons la gravure de cette statue à la fin de ce volume, *Pl.* IX, ainsi que son explication, dans laquelle nous nous étendrons davantage sur cette matière. *C. F.*

le dessin, formée sur le goût antique, s'est maintenue chez les Grecs jusqu'au règne de l'empereur Justin, comme le prouve le manuscrit grec peint en miniature par un certain Cosma, lequel se trouve à la bibliothèque du Vatican, n°. 699, et qui a été publié par Montfaucon (1), qui cependant n'en donne pas tous les dessins. Parmi les figures qui ornent ce manuscrit, il y en a deux de femmes dansantes au pied du trône du roi David, et tenant chacune une draperie qui leur voltige au-dessus de la tête, avec l'épigraphe OPXHCIC, *la danse* (2). Ces figures sont rendues avec tant de légèreté qu'il y a tout lieu de croire qu'elles ont été copiées d'après quelque peinture antique du bon tems dans la Grèce (3). Ce Cosma étoit un marchand du tems de Justin, qui se fit ensuite moine, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans le second livre de son ouvrage, et comme cela se trouve confirmé par le patriarche Photius (4).

§. 26. J'ai déja passé les bornes que je m'étois prescrites lorsque je formai le plan de cet ouvrage. Quoiqu'en réfléchissant sur la destruction de l'art, j'aie ressenti le même déplaisir qu'éprouveroit un homme qui, en écrivant l'histoire de son pays, Conclusion de l'*Histoire de l'art.*

(1) *Collect. script. græc. t. II, p.* 113.

(2) Il y a OPXHCHC.

(3) Il y a de l'exagération dans cet éloge. *C. F.*

(4) *Biblioth. cod. xxxvj, p.* 22. Photius donne l'extrait de ce livre de Cosma, qu'il regarde comme un auteur anonyme, ainsi que l'observe Fabricius, *Biblioth. græc. tom. II, lib.* 3, *c.* 25, *p.* 609; et c'est du manuscrit du Vatican que l'auteur n'est pas connu. Cosma peut déja avoir existé du tems de Justin, mais il n'a guère écrit que sous Justinien, vers l'année 535, et suivantes, comme on le voit chez Montfaucon, à l'endroit cité, p. 2.

Nota. Pour ne laisser rien à désirer, j'ai intercallé ici ce paragraphe 25, que j'ai pris en partie du *Discours préliminaire* de l'*Explication de Monumens de l'antiquité, à la fin*, et partie des *Remarques* de Winkelmann sur l'*Histoire de l'art.* Le savant et laborieux M. d'Agincourt doit donner, sous peu, dans un ouvrage que j'ai eu plusieurs fois occasion de citer, des notions plus exactes et plus étendues, avec des preuves qui auront pour base des monumens gravés en cuivre, tant sur l'époque de l'art dont Winkelmann parle dans ce chapitre, que sur la suite non interrompue de son histoire, jusqu'à ces derniers siècles, lorsqu'il a paru ressusciter, pour ainsi dire, avec un nouvel éclat. *C. F.*

se verroit obligé de tracer le tableau de sa ruine, après en avoir été le témoin, je n'ai pu me défendre de suivre le sort des ouvrages de l'antiquité aussi loin que ma vue a pu s'étendre. Ainsi une amante éplorée reste immobile sur le rivage de la mer, et suit des yeux le vaisseau qui lui ravit son amant, sans espérance de le revoir : dans son illusion, elle croit appercevoir encore sur la voile qui s'éloigne l'image de cet objet chéri. Semblables à cette amante, nous n'avons plus, pour ainsi dire, que l'ombre de l'objet de nos vœux ; mais sa perte accroît nos désirs, et nous contemplons les copies avec plus d'attention que nous n'aurions fait les originaux, s'ils eussent été en notre possession. Nous sommes souvent, à cet égard, dans le cas de ceux qui, persuadés de l'existance des spectres, s'imaginent voir quelque chose où il n'y a rien. On se prévient en faveur de tout ce qui est antique; cependant cette prévention n'est pas sans utilité. Figurons-nous toujours de pouvoir trouver beaucoup, afin qu'en cherchant nous trouvions du moins quelque chose. Si les anciens eussent été moins riches, ils auroient mieux écrit sur l'art. Nous sommes, par rapport à eux, comme les héritiers du laboureur de la fable (1) ; nous remuons chaque pierre pour trouver un trésor. A force de raisonner sur quelques monumens antiques isolés, nous parvenons à tirer des conséquences probables, et qui peuvent fournir plus d'instruction que les notices des anciens, dont la plupart ne sont qu'historiques, si l'on en excepte quelques-unes qui prouvent que leurs rédacteurs ont connu tous les mystères de l'art. Nous ne devons pas craindre de chercher la vérité, même aux dépens de notre amour-propre. Il faut que quelques-uns s'égarent, pour que le plus grand nombre trouve le bon chemin.

(1) La Fontaine, *liv. v*, *Fabl.* 9.

FIN DE L'HISTOIRE DE L'ART.

OBSERVATIONS

SUR

L'ARCHITECTURE

DES ANCIENS,

Magnificas ædes, operosaque visere templa
Divitiis hominum, aut sacra marmora, resve vetustas,
Traduce materia, aut tetris per proxima fatis
Currimus: atque avidi veteris mendacia famæ
Eruimus, cunctasque libet percurrere gentes.

CORNELIUS SEVERUS, AEtna, vers. 565 et seq.

PRÉFACE
DE M. CARLO FÉA.

Comme les *Observations sur l'architecture des anciens* forment, pour ainsi dire, une troisième partie de l'*Histoire de l'art*, nous avons cru bien faire de les mettre à la suite de cet ouvrage, afin de les rapprocher davantage de l'histoire des deux autres arts, la peinture et la sculpture.

Winkelmann composa ces observations en 1760; il les augmenta ensuite et les publia à Dresde en un volume *in*-4°. Il y fit de nouvelles additions en 1762, et les retravailla au point qu'il les regardoit comme le meilleur ouvrage qu'il eut fait jusqu'alors. Du moins c'est ainsi qu'il s'exprime dans une lettre adressée à M. Usteri, le 15 octobre 1762. En effet, on ne peut se dissimuler que ces observations sont de la plus grande importance, et remplies de ce riche fond d'érudition que l'auteur sut mettre dans tous ses ouvrages. Il a su semer dans celui-ci beaucoup de nouvelles recherches et de belles réflexions, qui ne se trouvent dans aucun autre écrivain, et moins encore dans les ouvrages des architectes, qui tous, en général, n'ont traité cette matière que fort superficiellement.

J'ai procédé dans la publication de ces *Observations sur l'architecture des anciens*, de la même manière que dans celle de

l'*Histoire de l'art;* c'est-à-dire, j'ai vérifié les passages des auteurs cités, et comparé les descriptions de Winkelmann avec les anciens monumens dont il est parlé et qui existent à Rome.

J'ai même pris sur moi de corriger, dans le texte, quelques erreurs qui paroissent être des fautes de copiste, et qui étoient faciles à rétablir. Quant aux notes, j'ai touché à celles qui, selon moi, en étoient susceptibles ; ou bien, j'ai tâché de les éclaircir par des remarques qui ne m'ont point semblé hors de propos.

Parmi les monumens que Winkelmann prend pour objets de ses observations, se trouvent ceux de la ville de Posidonia, appellée depuis Pestum, située dans le golfe de Salerne ; mais il me paroît que ce qu'il en dit, n'est fondé que sur une inspection faite à la hâte sur les lieux; où bien, il faut qu'il n'ait pas rédigé ces observations avec toute l'attention convenable. J'ai eu l'avantage inappréciable de pouvoir mettre à profit l'excellent ouvrage que le père Paoli a publié sur ces admirables monumens, et d'y puiser sur leur forme des éclaircissemens exacts et précis, que j'ai rapportés en note, et que j'accompagne des planches nécessaires, qu'on trouvera à la fin de ce volume. Mais comme le savant auteur de cet ouvrage n'est pas du même avis que Winkelmann sur l'ordre d'architecture de ces édifices, que le premier regarde comme des ouvrages des Etrusques des plus anciens tems, et que le second prétend être des productions des Grecs, j'ai fait mention de cette opinion nouvelle du père Paoli dans mes notes au bas des pages; mais, en même tems, j'ai communiqué à ce célèbre écrivain quelques doutes

doutes qui s'étoient présentés à mon esprit à cet égard. Pour répondre à ces difficultés, il a bien voulu m'adresser une lettre que j'ai cru devoir insérer dans ce volume : il y supplée, avec l'éloquence qui lui est propre, à plusieurs choses qui se trouvent omises dans l'*Histoire de l'art*, pour ce qui regarde les peuples orientaux, et particulièrement les Hébreux et les Egyptiens. D'ailleurs, cette lettre est remplie d'une excellente érudition, et de quelques nouvelles vues qui semblent assez fondées. Cependant, comme le point principal de la question ne m'a point paru suffisamment décidé pour que j'abandonnasse les difficultés que j'ai cru y découvrir, je me suis livré à des recherches, qui m'ont fourni de nouvelles preuves de fait relativement à ces édifices, et de nouvelles lumières par rapport à l'histoire de l'art : preuves avec lesquelles je présume pouvoir étayer le sentiment de Winkelmann, qui est le plus généralement reçu ; sans manquer néanmoins aux égards que je dois à un ami respectable, et à un écrivain dont la réputation se trouve établie sur plusieurs bons ouvrages.

C'est donc d'après cet exposé, que je prie le lecteur de juger tout ce que j'ai dit ailleurs des ouvrages attribués aux Etrusques.

J'ai fait précéder cette lettre des observations de Winkelmann sur le temple, dit vulgairement de la Concorde, et sur celui de Jupiter Olympien, situés l'un et l'autre à Girgenti; observations qu'il a puisées dans la relation de M. Robert Mylne, comme il nous l'apprend lui-même au commencement de ce morceau, qui peut être regardé comme un supplément à l'histoire de l'architecture.

J'ai ajouté, en outre, une description beaucoup plus détaillée et assez intéressante, je pense, du premier de ces deux temples avec les planches nécessaires, qu'on trouvera à la fin de ce volume.



PRÉFACE
DE L'AUTEUR.

§. 1. Je dois au public quelques remarques sur l'*Histoire de l'art*, particulièrement sur la partie de la sculpture des anciens, et nommément des Grecs, dont j'ai annoncé la publication il y a deux ans. J'aurois pu, à la vérité, donner ces remarques plutôt; mais le lecteur et moi-même, nous avons gagné tous deux par ce retard. Comme je me chargeai, dans le tems, de la description du cabinet des pierres gravées de M. Stosch, à Florence, je me vis obligé de faire plusieurs nouvelles recherches, auxquelles j'ai apporté plus d'attention que je n'avois fait jusqu'alors. Cet ouvrage, que j'ai écrit en françois, a été imprimé à Florence, mais la préface et la table des matières ont paru à Rome. Il contient, sans ces deux nouvelles parties, six cents pages *in*-4°. Lorsqu'après avoir fini ce travail, je revis mon *Histoire de l'art*, je m'apperçus que j'y avois omis plusieurs choses nécessaires, et même quelques preuves essentielles; ce qui m'engagea à former un tout autre système de ce livre. J'ai de plus fait faire quelques nouveaux dessins, qu'on est occupé à graver; et voilà quelles sont les causes du retard qu'a éprouvé cette impression.

§. 2. Les *Remarques sur l'architecture des anciens*, que je présente aujourd'hui au public, se sont augmentées par les recherches que j'ai été à même de faire pendant plus de cinq années, tant à Rome que dans d'autres villes d'Italie, sur tout ce qui a rapport aux arts; recherches dans lesquelles j'ai été singulière-

ment aidé par M. le cardinal Alexandre Albani, le plus grand antiquaire qu'il y ait jamais eu, et par les observations que m'a fournies Clérisseau, architecte, très-versé dans l'architecture des anciens (1).

§. 3. Le savant qui a étudié l'antiquité, et qui s'est procuré les connoissances nécessaires, pourra aussi bien juger de ce que je vais dire sur l'architecture des anciens, qu'un architecte même ; et l'on peut appliquer à ce sujet ce qu'Aristote dit des Spartiates : « Ils » ne connoissent point les principes de la musique, cependant » ils savent très-bien en juger (2) ». Je veux parler ici des connoissances nécessaires aux maîtres de l'art. D'ailleurs, pour tirer quelque fruit de l'étude de l'antiquité, il est aussi essentiel d'avoir certaines notions de l'architecture, et d'avoir fait des recherches sur cet art, qu'il est nécessaire d'avoir des idées précises et exactes de la peinture et de la sculpture ; et l'on sait que la vue des anciens édifices fait naître le désir de l'étudier plus particulièrement.

§. 4. Il paroît étonnant que plusieurs anciens monumens d'architecture, tels que ceux de la ville de Posidonia, nommée aujourd'hui Pestum ou Pesto, sur le bord du golfe de Salerne, dont j'aurai occasion de parler plusieurs fois dans cet ouvrage ; il paroît étonnant, dis-je, que ces monumens n'ayent pas reveillé l'attention de ceux qui étoient faits pour les admirer et les décrire. Cluvier, qui a fait le voyage de Pestum, ainsi que de toute l'Italie, et qui a tout examiné avec exactitude, ne dit cependant que peu de chose des ruines de cette ville (3) ; et tous les autres écrivains qui ont donné la description du royaume de Naples en parlent avec la même briéveté. Il y a environ dix ans

(1) Voyez la correspondance de Winkelmann avec Clérisseau, qui se trouvera dans les *Lettres familières de Winkelmann*, formant le septième volume de notre édition. *J.*

(2) *Politic. lib. viij, c. 5, l. 23. Ed. Wechel*, 1577. 4.

(3) *Italia ant. tom. II, lib. iv, c. 14, p.* 1255; et *Introd. univ. geogr. lib. iij, cap.* 30.

que quelques Anglois allèrent voir ces ruines; et c'est depuis ce tems-là qu'on a commencé à en parler. M. le comte de Gazoles, de Parme, commandant d'artillerie du roi des Deux-Siciles, a fait lever et dessiner avec beaucoup de soin, il y a quatre ans, les plans des édifices de Pestum, qu'on grave maintenant (1). En 1756, le baron Antonini (âgé de 80 ans, et frère de l'auteur de l'excellent dictionnaire italien et françois, en deux volumes *in*-4°.) publia, à Naples, une description de la Lucanie (2); et il se proposoit de parler des ruines de la ville de Pestum, qui se trouvoit dans cette contrée. Il s'étoit transporté pour cela plusieurs fois sur les lieux, ainsi qu'il me l'a dit lui-même, possédant quelques terres dans ce canton; mais ce qu'il avoit écrit sur ce sujet s'est trouvé si mal rédigé, qu'il n'a pas été possible d'en faire usage; et M. le marquis Galiani, de Naples, publia ensuite ce que M. Antonini s'étoit proposé de dire de Pestum. Il a néanmoins adopté une grande erreur : il prétend que Pestum avoit une forme circulaire, et c'est exactement le contraire, car les murs de clôture de cette ville formoient un carré (3). Si l'on prend la peine de comparer ce que je vais

(1) C'est au comte de Gazoles seul que le public littéraire est redevable de la connoissance que nous avons des antiquités de la ville de Pestum. Cet illustre amateur des beaux-arts s'est livré à ce genre de travail bien plutôt que Winkelmann ne le suppose ici. Mazochi, qui fit imprimer, en 1754, ses observations sur Pestum, dans l'appendix qu'il joignit à son explication des tableaux d'Herculanum, *p.* 499, promit alors des dessins que ce même amateur avoit fait faire. Consultez le père Paoli, qui vient de les mettre au jour, avec de savantes dissertations, dont nous profiterons beaucoup dans la suite. M. Major a publié, en anglois, sur les mêmes antiquités, un ouvrage qui a été traduit en même tems en françois, et imprimé *in-folio* à Londres, en 1768; mais les dimensions et les proportions des bâtimens sont, en général, bien éloignées de la vérité, et fort défectueuses à beaucoup d'égards; ainsi que les explications, qui m'ont paru peu satisfaisantes. *C. F.*

(2) Cet ouvrage d'Antonini fut imprimé en 1745, avec des gravures de Gessari. Il est vrai, qu'il l'augmenta beaucoup en 1756, mais sans en changer la date de l'impression. Quant à son âge, il naquit le 4 janvier 1683. Voyez Soria *Mem. storico-crit. delgi scritt. napol. tom. I, p.* 42. *C. F.*

(3) Si le plan de la ville de Pestum ne

dire dans ces remarques sur les édifices de Pestum, avec ce qu'en dit M. le marquis Galiani, on s'appercevra facilement combien les descriptions de cet écrivain sont fautives et peu satisfaisantes.

§. 5. Tous les murs de clôture du carré de la ville de Pestum, située à un mille et demi d'Italie du bord du golfe de Salerne, avec les quatre portes, se sont conservés en entier (1); et ces murs sont bâtis de très-grandes pierres quadrangulaires ou oblongues (2), jointes ensemble sans ciment; de manière que le côté extérieur de ces pierres offre une surface taillée en forme de diamant. Ces murs sont couronnés, de distance en distance, par des tourelles rondes. En dedans des murs, et au centre de l'ancienne ville, sont les restes de deux temples et d'un autre édifice public, qui a été ou une basilique, ou une palestre, ou un gymnase (3). Ces édifices sont, sans contredit, les plus anciens monumens que nous ayons de l'architecture grecque (4); et ceux qui, avec le temple de Girgenti, en Sicile, et le Panthéon, à Rome, se sont le mieux conservés (5); car l'un de ces

présente pas une forme circulaire, on ne peut pas dire non plus qu'il en présente une carrée. Voyez-en la figure Pl. XIV, à la fin de ce volume.

(1) Une grande partie des murs est tombée en ruine; et il est même des endroits où l'on en voit à peine quelques vestiges. Ce qu'il en reste, mérite d'être considéré et annonce une construction magnifique. Il n'en subsiste plus qu'une seule porte, dont nous donnons la vue extérieure à la fin de ce volume, Pl. XV. *C. F.*

(2) Ces pierres ont plus de huit et dix palmes de longueur, sur quatre à cinq de largeur et trois à quatre de hautuer. *C. F.*

(3) Lieux d'exercice.

Le père Paoli, *Dissert. V*, croit que c'est un portique ou un édifice toscan, destiné à traiter les affaires publiques, ou à l'usage du commerce. *C. F.*

(4) Le père Paoli prouve d'une manière fort détaillée, dans ses dissertations, que ces trois monumens sont des ouvrages des Etrusques, et d'un tems bien antérieur à tous les édifices de la Grèce, même avant que l'architecture y eut porté ses lumières. Voyez aussi la lettre, ou plutôt la dissertation qu'il m'adresse, insérée dans ce volume, après les observations de Winkelmann sur le temple de Girgenti. *C. F.*

(5) L'église de Sainte-Sophie à Constantinople, dont nous avons parlé ci-dessus, *p.* 511, *n.* 4, est peut-être des anciens temples celui qui s'est le mieux

temples a encore son frontispice entier par devant et par derrière, et la plus grande partie du frontispice de l'autre reste sur pied.

§. 6. Ces deux temples sont, de même que le troisième édifice, amphiprostyles, c'est-à-dire, qu'il y règne tout au tour un rang de colonnes isolées, et qu'ils ont un portique par devant et un par derrière (1). Le plus grand temple, qui est celui qui a le moins souffert, a six colonnes à chaque portique, avec quatorze colonnes sur les côtés, en comptant deux fois celles des angles (2). Le petit temple est décoré, comme le grand, de six colonnes par devant, de six par derrière, et de treize sur les côtés (3). La *cella*, ou le dedans du temple, étoit dans celui-ci, comme cela se pratiquoit ordinairement, fermé par un mur; et celui du grand temple avoit par devant et par par derrière un portique ou vestibule particulier de deux colonnes à l'entrée, avec les pilastres des angles; et il étoit de même décoré en dedans de deux rangs de sept colonnes chacun, dont plusieurs sont encore actuellement sur pied. La cella de l'autre temple n'a de portique particulier que par devant, avec le même nombre de colonnes que le précédent (4); et dans cette partie intérieure,

conservé. Mais il est bien postérieur aux édifices dont nous parlons. On peut voir la description de l'état où il se trouve actuellement chez M. Milizia, *Memorie degli architetti*, *tom.* 1, *pag.* 103. *seqq.* *v. Antemio.* C. F.

(1) Cette distinction de portiques est absolument inutile, après avoir dit que ces trois édifices sont entourés d'un rang de colonnes isolées, c'est-à-dire, d'un portique. Voyez-en les plans dans les Pl. XVI, XX et XXIII, à la fin de ce volume. Vitruve, *liv. iij*, *ch.* 2, ne fait pas cette distinction. On ne peut pas non plus les nommer amphiprostyles, comme le fait aussi Major, *pag.* 27, 30, 31, d'après la signification propre de cette expression chez Vitruve, *loc. cit.*; qui appelle amphiprostyles les temples qui n'ont que quatre colonnes aux faces de devant et de derrière. Tout au plus, d'après ce même auteur, on pourroit les appeller peryptères, qui avoient six colonnes par devant, autant par derrière, et onze sur les côtés, y compris celles des angles. Voyez aussi les observations sur le temple de Girgenti en Sicile, qui est semblable à celui de Pestum. *C. F.*

(2) Voyez la Pl. XVI.

(3) Voyez Pl. XX.

(4) Le nombre des colonnes varie. Il

il y a vers le fond une éminence en forme de grand carré long, qui paroît avoir servi d'autel (1).

§. 7. Dans le grand temple, il y avoit au-dessus des colonnes d'en-bas, en-dedans de la cella, un second rang de colonnes plus petites, dont la plupart se sont de même conservées (2). Toutes ces colonnes sont d'ordre dorique cannelé, et elles n'ont pas cinq diamètres d'élévation, ainsi que je le ferai voir dans ces observations (3). De plus, elles n'ont point de base. Celles du grand temple ont, vers le chapiteau, deux gorgerins ou canaux renfoncés (*collarini*); au-dessus desquels viennent les cannelures qui ont deux pouces de large, et qui vont jusqu'au chapiteau.

§. 8. La cella des deux temples est élevée de trois marches au-dessus de l'aire de la colonnade extérieure du temple; et ces marches, de même que celles qui règnent tout autour du temple, sont d'une hauteur extraordinaire, comme je le dirai plus au long dans cet ouvrage (4). C'est par ces marches qu'on se rend dans la cella; et les portiques, qui dans leur longueur ont deux colonnes et un pilastre, ainsi que nous l'avons observé, présentent trois colonnes sur leur profondeur (5). Les portiques de la cella du grand temple sont de quarante-deux palmes et

n'y en a que deux pour chaque vestibule du grand temple; et le seul vestibule du petit temple en a quatre entières, avec deux demi-colonnes aux deux pilastres ou angles de la cella. Voyez les Planches XVI et XX. *C. F.*

(1) La forme et la manière dont il est entouré d'un mur, comme on le voit Pl. XX, me le feroit plutôt prendre pour une édicole ou chapelle particulière, destinée à recevoir l'image de la divinité, ainsi qu'on le pratiquoit dans le temple de Jupiter Capitolin, au rapport de Nardini, *Rom. ant. lib. v*, *c.* 15, *pag.* 267, et dans d'autres temples. La même forme se voit dans les plans des temples dont la description se trouve, avec celle de l'ancienne Rome, dans un ouvrage de Bellori, intitulé : *Fragmenta vestigii veteris Romæ ex lapidibus farnesianis, etc.* La même chose est repetée par Piranesi : *Le antich. rom. tom. I, tav. 2, seqq. C. F.*

(2) Voyez la Pl. XVII.

(3) Voyez chap. 1, §. 36.

(4) Voyez ch. 1. §. 74.

(5) Je n'entends pas ce qu'a voulu dire Winkelmann ici. Ou il a confondu les vestibules de l'un de ces temples avec ceux de l'autre, où il a cru y voir des colonnes qui ne s'y trouvent pas. Voyez les plans déja cités, aux Pl. XVI et XX.

demi

demi de longueur, sur vingt-quatre palmes de largeur (1). Il faut remarquer au petit temple, comme une chose particulière, que dans le portique la troisième colonne porte de chaque côté de la profondeur ou de la largeur, comme on voudra l'appeller, sur la troisième des marches qui conduisent à la cella, et ces deux colonnes ont au bas de leur fût un tambour, outre leur base ou plinthe; lequel néanmoins est d'une forme ronde (2). On voit donc que, dès les tems les plus reculés, il y avoit des colonnes doriques avec des bases; ce que personne n'avoit encore remarqué jusqu'à présent (3).

§. 9. Les entre-colonnemens des temples ne sont pas d'un diamètre et demi des colonnes, comme Vitruve veut qu'ils le soyent (4);

(1) Le vestibule, qu'on peut regarder comme le principal, ou l'antérieur, est plus long que l'autre. Il a quarante-deux palmes de largeur, sur vingt-huit, ou un peu plus, de longueur. La largeur du second est la même; seulement sa longueur, prise en dedans d'œuvre, ne porte que dix-sept palmes. *C. F.*

(2) Les colonnes de ce vestibule, comme on l'a vu ci-dessus p. 527, n. 4, sont de chaque côté au nombre de deux, et deux demi-colonnes aux pilastres, ou angles de la cella. La base, qui est la même pour toutes, est ronde, avec un tambour. Aucune ne posoit, à proprement parler, sur les marches; mais les deux premières seulement étoient placées sur un plan moins élevé que celui de la cella, qui portoit les autres colonnes. Voyez la Pl. XX. *C. F.*

(3) La rondeur de cette base fournit au père Paoli un argument, entre beaucoup d'autres, pour prouver que l'architecture de ces édifices n'est point celle des Grecs, mais plutôt l'ancienne architecture des Etrusques. C'est le sentiment de Vitruve, *liv. iv, ch.* 7, que ce savant commentateur explique, et qui donne aux colonnes toscanes les mêmes bases que celles de ce temple. J'ajouterai, qu'en supposant l'antiquité des monumens de Pestum, antérieure aux ordres de l'architecture grecque, comme le soutient le père Paoli dans l'ouvrage cité et dans la lettre qui se trouve ci-après, Pline se seroit trompé en assurant (*liv. xxxvj, ch.* 23, *sect.* 56.) que le temple de Diane, à Ephèse, dont Winkelmann parle ci-après dans ses observations, fut le premier dont les colonnes eurent des bases et des chapiteaux. Ce seroit là une erreur de Pline, semblable à celle que nous releverons au §. 9; si toutefois nous ne voulions pas tirer de-là la conjecture qu'il n'a entendu parler que de l'architecture grecque; et, comme on pourroit dire alors que l'usage des bases et des chapiteaux n'étoit pas encore introduit à cette époque en Grèce, ce seroit former un argument bien fort pour attribuer ces édifices aux Etrusques. *C. F.*

(4) Pour l'espèce de temple appellée

car le diamètre des colonnes du grand temple est de sept palmes et cinq huitièmes ; et les entre-colonnemens sont de huit palmes entiers (1). Il faut d'ailleurs remarquer, comme quelque chose de singulier, que les entre-colonnemens de la colonnade extérieure, qui règne autour du temple, ont un canal ou champ renforcé d'environ la largeur d'un doigt ; lequel renfoncement remplit toute l'espace entre les pieds des colonnes (2). Les colonnes d'en-bas de la cella de ce temple ont cinq palmes et un tiers de diamètre.

§. 10. La longueur du grand temple est de trois cent quatre-vingt-six palmes, sur une largeur de quatre-vingt-seize ; la largeur de la cella est de quarante-deux palmes et demi. La longueur du petit temple va à soixante-seize palmes sur cinquante-cinq de large ; et la largeur de la cella de ce même temple est de vingt-huit palmes (3).

§. 11. Le troisième édifice est décoré de neuf colonnes par devant, d'un même nombre par derrière, et de dix-huit sur les côtés, en comptant deux fois les colonnes des angles (4). Toutes ces colonnes ont, au-dessous de leur chapiteau, des ornemens étroits enlacés les uns dans les autres, d'un travail supérieure-

pycnostyle, dont les colonnes sont serrées fort près à près, en sorte que les entre-colonnemens n'ont qu'un diamètre et demi de la colonne, voyez Vitruve, *lib. iij*, *ch.* 2. *C. F.*

(1) Cela a été beaucoup changé dans les Planches XVIII et XIX, données d'après Major, dans sa description de Pestum, que nous avons déja citée. *C. F.*

(2) Ce canal est plus grand, et a quatre doigts de profondeur ; mais il ne remplit pas tout l'espace qui sépare les colonnes. Le père Paoli, *Dissert. iv*, *num.* 12, 13, *p.* 118 *et seq.*, dit, dans une explication fort ingénieuse qu'il en donne, qu'on y avoit placé une lame de marbre ou de bronze d'une certaine épaisseur, pour, couvrir le pavé, et qui, en même tems, y servoit d'ornement ; pour fournir, par ce moyen, un rehaussement aux colonnes, qui paroissoient, en quelque sorte, porter sur une petite base carrée, produite par l'intervalle qui restoit entre elles et le carré postiche dont il est question, *C. F.*

(3) La longueur du grand temple est de deux cent trente palmes ; et celle du petit temple est de cent vingt-sept palmes. Quant à la véritable largeur, Winkelmann ne s'en est pas bien éloigné. *C. F.*

(4) Voyez la Pl. XXIII.

ment beau, qui dans quelques-unes se ressemble, mais qui est différent dans la plus grande partie (1). La masse de ce bâtiment est de deux cent cinq palmes en longueur, sur quatre-vingt-douze de largeur (2). Cet édifice a, comme les deux temples, une cella ou un endroit intérieur enclos, de quarante-trois palmes et demi de large, avec trois rangs de colonnes dans l'intérieur, dont les trois colonnes et les pilastres des angles se trouvent placés à l'entrée de ce bâtiment intérieur (3). Actuellement il y a encore trois colonnes sur pied du rang du milieu intérieur (4). Le diamètre des colonnes extérieures est de cinq palmes et trois quarts; et l'entre-colonnement a onze palmes et deux tiers (5): ce qui s'écarte par conséquent des règles de Vitruve. Tout le terrain de cet édifice a une douce pente en talus des deux côtés, afin de faciliter l'écoulement des eaux de pluie (6).

(1) On peut en voir des exemples dans la Pl. XXIII, que je viens de citer. *C. F.*

(2) Il y a une petite différence entre ces mesures et celles du père Paoli. *C. F.*

(3) Winkelmann ne donne ici que des conjectures sur l'architecture de cet édifice; mais elles sont fausses et dénuées de vraisemblance. Voici ce qu'en dit le père Paoli, *Dissert. v*, *num.* 13, *p.* 140. » De la partie que nous appellons antérieure, on découvre le vestibule qui est formé dans l'intérieur par deux pilastres et trois colonnes placées au milieu. Il se peut que la même chose ait existé dans la partie postérieure; mais cela n'est indiqué par aucune trace qui puisse le faire conjecturer. Les pilastres sont adossés contre les murs, qui ne se prolongent pas du tout; ou qui du moins, s'ils avançoient davantage, ne dépassoient point la première des trois colonnes; lesquelles, placées en droite ligne, occupoient le milieu de tout cet endroit. Si, en avançant, on trouve encore quelques restes de murailles, leur foiblesse nous prouve clairement, non pas l'existence d'une cella intérieure, comme il y en avoit dans les temples; mais la destination de ces murs à soutenir un plancher qui alloit un peu en montant vers le milieu du vestibule ». Voyez Pl. XXIII.

(4) Voyez Pl. XXIII et XXIV.

(5) Aux colonnes des deux côtés, l'espace du centre d'une colonne au centre de l'autre, est de onze palmes et deux tiers; et aux colonnes des deux façades, il n'est que de dix palmes et cinq sixièmes. Le diamètre de chaque colonne est de cinq palmes et un tiers; ainsi l'entre-colonnement des côtés excède un peu ce diamètre; au lieu qu'il l'égale à peine sur le devant. *C. F.*

(6) Cette pente n'est que l'effet de quelques débris et de l'éboulement du terrain dans le milieu de l'édifice. Le père Paoli nous apprend (*loc. cit. n.* 14)

§. 12. Il faut remarquer que ces trois édifices ont encore les deux parties inférieures de l'entablement qui portent sur les colonnes, c'est-à-dire, la frise et l'architrave, bien conservées; mais la troisième partie de l'entablement, savoir la corniche, manque à tous les trois (1).

§. 13. Je parlerai des caractères de l'ordre dorique de ces bâtimens dans mes observations. La longueur et la largeur de ces édifices ont été prises de la troisième des marches par lesquelles on y monte; et le palme dont on s'est servi est celui de Naples, qui est plus grand que celui de Rome (2).

§. 14. Outre les édifices dont nous venons de parler, il y avoit sur la place de la ville un amphithéâtre, dont on voit encore les voûtes d'en-bas, et dix rangs de marches ou gradins. Suivant Antonini, sa longueur est de cent soixante-cinq palmes, sur cent vingt de largeur (3). On y trouve aussi les vestiges d'un théâtre (4); et hors des murs il y a trois tombeaux de briques.

§. 15. Voilà la description la plus exacte qu'on puisse donner des antiquités de la ville de Pestum, sans faire usage de planches. On m'a assuré qu'à Vélia, qu'on appelloit anciennement Eléa (5) (ville dont l'école éléatique a pris son nom), à quinze milles d'Italie au-delà de Pestum, on voit encore aujourd'hui les restes considérables d'anciens édifices et de temples à moitié

que cet endroit ayant été fouillé, on y a trouvé le plancher ou l'aire de l'édifice avec des fragmens couverts encore de mosaïques. *C. F.*

(1) Winkelmann ne s'est pas rappellé de ce qu'il vient de dire ci-dessus, au paragraphe 5. Au surplus, les planches qui sont à la fin de ce volume nous offrent ce qui reste de ces édifices. *C. F.*

(2) Le palme romain moderne a huit pouces, trois lignes et demie; le palme de Naples est de huit pouces, sept lignes.

(3) D'après les mesures exactes données par le père Paoli, dans sa Pl. xliv, cet édifice a deux cent dix-huit palmes de Naples de longueur, sur cent trente-deux de largeur. *C. F.*

(4) Ce que Winkelmann prend ici pour un théâtre, n'étoit, comme on le voit par l'inspection, que des marches de forme circulaire, par lesquels on descendoit à une fontaine, qu'on avoit placée assez bas pour que les conduits s'en trouvassent au niveau du sol de la ville.

(5) Voyez Cluvier, *Ital. ant. t. II, lib. iv, c. 3. p.* 1259.

conservés. Je ne crois cependant pas qu'on en ait parlé jusqu'à présent.

§. 16. A Crotone, dans la Grande-Grèce, il subsiste aussi des ruines, auxquelles on donne aujourd'hui le nom d'Ecole de Pythagore. Mais, excepté les monumens dont nous venons de parler, il s'en est peu conservé dans ces contrées, où se trouvoient anciennement de si grandes et de si célèbres villes; ainsi que je l'ai appris, entre autres, de mylord Brudnell, qui a parcouru, il y a environ trois ans, toute la côte de la Calabre, jusqu'à Tarente.

§. 17. Quant aux anciens monumens d'architecture en Sicile, c'est le père Pancrazi qui en a donné les premiers dessins, il y a quelques années, dans sa *Sicilia illustrata;* et j'ai rectifié, dans un petit écrit (1), sur de bons mémoires, la description qu'il a publiée des ruines du temple de Jupiter Olympien à Agrigente, aujourd'hui Girgenti. Les autres monumens de l'architecture des anciens dans cette île, ont été entièrement détruits par la main du tems ou par la fureur des barbares (2).

§. 18. En 1759, M. Le Roy fit connoître la plus grande partie des temples de la Grèce, ou en donna des dessins plus corrects et des descriptions plus exactes (3). Au mois de mai de l'année

(1) Voyez ci-dessus, p. 525, note 1.

(2) Si Winkelmann avoit été mieux instruit, ou s'il avoit été lui-même sur les lieux, il n'auroit pas avancé ici que le tems et les guerres ont détruit tous les anciens monumens de la Sicile. Les voyages du baron Riedesel et de Brydone, qui ont paru depuis que ces remarques sur l'architecture des anciens ont été publiées, l'auroient déja en partie détrompé sur son erreur à ce sujet; mais il en auroit encore été plus pleinement convaincu, s'il avoit pu voir le *Voyage Pittoresque des îles de Malte, de Sicile et de Lipari.* Le citoyen Houel, peintre, auteur de cet ouvrage, a passé quatre années à faire des recherches dans les différentes parties de la Sicile, sur tout ce qui peut intéresser les artistes et les amateurs. Il a tout mesuré, dessiné, peint et décrit sur les lieux. De cette collection, il a formé un corps d'ouvrage aussi intéressant que curieux *J.*

(3) Nous avons fait mention, dans le premier volume, p. 67, col. 1, de quelques voyageurs qui ont examiné les antiquités de la Grèce, qui les ont décrites en partie, et qui en ont donné les gravures, quoique, en général, avec peu d'exactitude. Ces descriptions sont aujourd'hui fort précieuses, parce que, depuis ce tems-là, quelques-uns de ces

1750, deux peintres anglois, MM. Jacques Stuart et Nicolas Revett, entreprirent le voyage de la Grèce, après avoir exercé pendant quelques années leur art à Rome. Leurs amis en Angleterre leur procurèrent un secours considérable pour cette entreprise, par forme de souscription pour l'ouvrage qu'ils devoient en publier; quelques-uns en payèrent d'avance un grand nombre d'exemplaires, dont le prix fut porté à environ deux guinées. Ces voyageurs commencèrent, la première année, par visiter Pola et la Dalmatie, où ils firent dessiner avec soin tous les monumens qu'ils purent découvrir (1). L'année d'ensuite, ils se rendirent dans la Grèce, où ils restèrent près de quatre ans, et revinrent à Marseille au mois de décembre de l'année 1754. MM. Dawkins et Bovery, qui, à leurs propres fraix, avoient équipé un navire avec toutes les choses nécessaires pour faire leur dispendieux voyage au Levant, et à qui nous devons la description des ruines de Palmyre, trouvèrent leurs deux compatriotes à Athènes, et les engagèrent à poursuivre leur entreprise. Bovery, le compagnon de voyage de Dawkins, mourut d'une fièvre-chaude, dans la presqu'île de Negrepont (2); cependant Dawkins continua son voyage avec M. Wood, qui publia l'ouvrage sur Palmyre (3). Dawkins étant de retour dans sa pa-

édifices se trouvent détruits, soit par la guerre, soit par d'autres accidens, soit enfin par la barbarie des hommes; comme Le Roy l'a observé dans son ouvrage, *part. I*, *p.* 11, à l'occasion du temple de Minerve à Athènes, lequel sauta en l'air en 1677, dans la guerre des Vénitiens contre les Turcs. Ces derniers en ayant fait un magasin à poudre, une bombe y mit le feu. On peut voir la figure entière de ce temple, tel qu'il étoit avant ce fatal évènement, chez Spon, qui est un des voyageurs que j'ai cités, et qui a vu cet édifice en 1676. *C. F.*

(1) Le Roy commence aussi par Pola, et il donne la figure de deux temples de cette ville. Consultez son ouvrage, *t. I*, *part.* 2, *pl. xxix*, *p.* 46. *C. F.*

(2) Ou bien à Ephèse, comme le dit Piranesi, ou le rédacteur de son ouvrage intitulé : *Della magnif. de' Romani*, *num.* 212, *p.* 191. *C. F.*

(3) Il le publia à Londres en 1753; et la description des ruines de Balbec, écrite en anglois, parut dans la même ville en 1757. *C. F.*

trie, ne cessa d'encourager les recherches sur les antiquités de la Grèce ; et M. Stuart trouva dans sa maison tous les secours qu'il pouvoit désirer pour faire graver ses dessins, pour lesquels il employa deux artistes, MM. Strange et Bezaire. Il y a environ deux ans que Dawkins mourut à la fleur de son âge ; et l'on doit regarder la mort de ce savant auteur comme une perte réelle pour les arts et les sciences. On a continué l'ouvrage sur les antiquités de la Grèce, dont on a publié le plan ; et il y a deux ans que les planches du premier volume sont gravées. On attend avec impatience cet ouvrage qui doit être plus étendu et mieux détaillé que celui de M. Le Roy (1) ; car le voyageur anglois a

(1) Cet ouvrage parut en 1762, *in-folio*, à Londres, en anglois. Winkelmann, en ayant vu dans la suite le premier volume, écrivit à son ami Feussli une lettre datée de Rome, le 22 septembre 1764, dans laquelle il dit : « Le premier » volume des *Antiquities of Greece* de » M. Stuart, vient d'arriver ici; mais il » est aussi peu goûté à Rome, qu'il l'a » été en Angleterre; car tout ce gros » volume ne contient que de petites cho- » ses telles que la tour des vents, dont » toutes les figures sont portées sur de » grandes feuilles; de manière qu'il est » facile de s'appercevoir qu'on a cherché » à faire un gros livre : *Monstrum hor-* » *rendum ingens, cui lumen ademtum* ». Je ne m'arrêterai pas à rappeller ici les jugemens qu'ont portés différens journaux sur cet ouvrage; cela m'éloigneroit trop de mon but. Le Roi, dans la nouvelle édition de son ouvrage, faite à Paris en 1770, y a corrigé beaucoup de choses, leur a donné un autre ordre, et s'est défendu des critiques de Stuart, particulièrement au sujet des mesures, en disant que son intention avoit été de donner plutôt des vues pittoresques de ces antiquités, que de les mesurer; et de faire voir le rapport qu'il y avoit entre elles et les monumens décrits dans Vitruve, et ceux des peuples qui ont précédé ou suivi les Grecs dans la connoissance de l'art. Belle raison, pour qui n'en veut aucune. Mais Le Roy n'a pas songé à réfuter la critique qu'a faite de son ouvrage, le traducteur et commentateur florentin des *Caractères de Théophraste*, *tom. II*, *c. 5*, *num. 23*, *p. 24*, au sujet de ce qu'il dit de la lanterne de Démosthène. Il a oublié de même toutes celles qu'a faites Piranesi, ou le rédacteur, quel qu'il soit, *Della magnificenza de' Romani*, publié à Rome en 1761; ou bien n'en auroit-il pas eu connoissance? Parmi ces critiques il en est une très-juste, dont nous parlerons ci-après §. 49 des observations. Winkelmann fait mention de ces critiques dans une lettre adressée à Usteri, le 28 juillet 1761; mais peut-être n'étoit-il plus tems alors d'en parler dans cet ouvrage, non plus que de ce que dit Piranesi sur les anciens monumens. Voyez la lettre

passé autant d'années dans la Grèce que l'écrivain françois y a resté de mois.

§. 19. Il nous manque encore un pareil ouvrage sur les édifices de Thèbes, et d'autres lieux de l'Egypte. C'est un travail que Norden auroit dû entreprendre, s'il en avoit eu le tems et les moyens (1); et c'est alors qu'il auroit pu produire un ouvrage véritablement digne de la reconnoissance de la postérité; tandis qu'il ne nous a donné que des choses connues, ou de peu d'importance (2).

§. 20. Qu'il me soit permis d'ajouter ici deux mots sur la reconnoissance que je dois au père Rauch, confesseur du roi de Pologne, qui m'a tenu lieu de père, d'ami et de tout ce que j'ai de plus cher au monde. C'est à lui seul que je dois le bonheur dont je jouis; bonheur qui me rappelle à chaque moment ses bontés. Mon cœur est sans cesse rempli de lui, et lui seul est l'objet de mes vœux, que je prie le ciel d'exaucer. Un autre témoignage que demande ma gratitude, et que j'espérois manifester d'une manière plus convenable, c'est celui que je dois à M. Wille, célèbre graveur à Paris (3), et à M. Fuessli, peintre et secrétaire de la ville de Zurich (4). La manière généreuse

que le père Paoli m'a adressée, et qu'on trouvera ci-après, à la suite des observations de Winkelmann sur le temple de Girgenti. *C. F.*

(1) Avant ce voyageur, Pococke avoit déja donné la description de beaucoup de monumens égyptiens dans son voyage, que nous avons eu si souvent occasion de citer. Il fut traduit en français à Paris, en 1782; mais pour épargner la dépense probablement, on a retranché beaucoup de planches qui sont dans l'original anglois. Plusieurs autres voyageurs ont parlé de ces monumens, et en ont donné la description, les mesures et quelques gravures; mais, en général, on leur désireroit une plus grande exactitude. On peut voir Goguet, qui cite quelques-uns de ces monumens, et qui en donne les figures, *De l'origine des loix, des sciences et des arts ec. tom. II, part. II, ch. 3, art. 1. C. F.*

(2) Voyez ce qui est dit de ce voyage du capitaine Norden dans une lettre de Winkelmann au citoyen Desmarest, datée de Rome, le 3 novembre 1766. *J.*

(3) Voyez ce que Winkelmann dit sur cet sujet dans ses lettres au citoyen Wille, dans le septième volume de notre édition. *J.*

(4) Dans le recueil des lettres familières de Winkelmann, qui formeront le

avec

avec laquelle ils ont bien voulu me rendre service, même sans me connoître personnellement, fait honneur à l'humanité; mais leur modestie ne me permet point d'agir ici contre leur volonté, qui étoit de faire le bien sans être connus. Je me mets sous les auspices de tous les amateurs des beaux-arts, mes bienfaiteurs et mes amis, tant en Allemagne que dans d'autres pays.

Rome, le 1er décembre 1760 (1).

septième volume de cette édition, il y en a quelques-unes adressées, de Rome, à Fuessli : Winkelmann parle souvent de lui dans ses lettres à d'autres amis, et toujours avec des sentimens d'affection et d'estime. *J.*

(1) Quoique cet opuscule soit daté de 1760, Winkelmann n'a pas laissé d'y faire quelques additions l'année suivante; comme il le dit dans cet ouvrage même, *ch.* 2, §. 15, ainsi que dans ses lettres familières. Voyez à ce sujet ce que nous avons remarqué tom. I, dans notre préface. *C. F.*



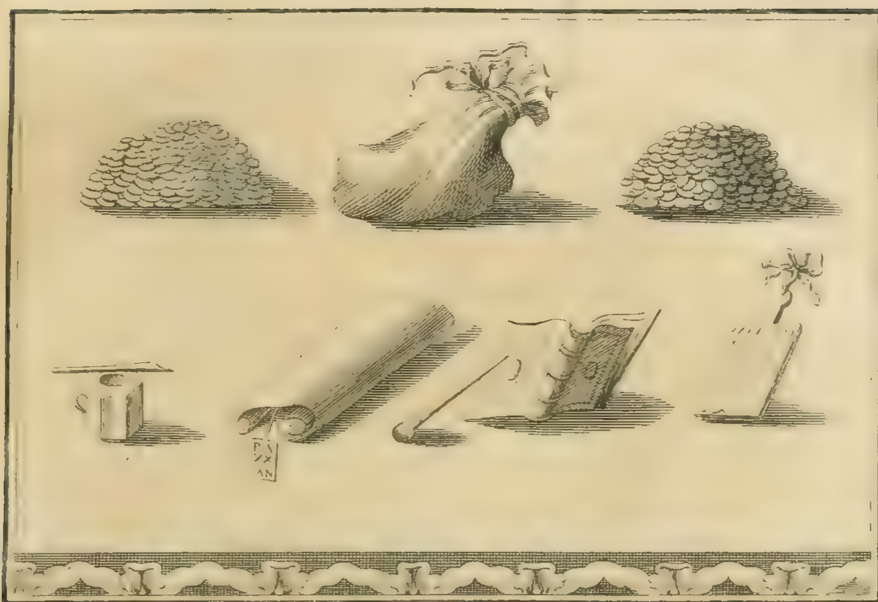
PLAN DE L'OUVRAGE.

CHAPITRE PREMIER.

De la partie matérielle des édifices en général.

CHAPITRE II.

Des ornemens en général.



OBSERVATIONS
SUR
L'ARCHITECTURE
DES ANCIENS.

CHAPITRE PREMIER.

De la partie matérielle dès édifices en général.

§. 1. Je me propose de communiquer, dans cet ouvrage, au public, quelques remarques et quelques observations sur l'architecture, que je dois, en grande partie, à ma propre expérience et à mes recherches. Elles auront pour objet les deux parties de l'architecture; savoir : *la construction ou la partie matérielle des édifices en général, et les ornemens qui servent à les embellir.*

§. 2. Dans la première partie, qui traite de la *partie matérielle des édifices*, je comprends tous les matériaux, et l'art de les employer ou de bâtir, ainsi que la forme des édifices et leurs principales parties.

§. 3. Les matériaux sont les briques, les pierres et le ciment (1); car nous ne parlerons point ici de la charpente, dont on se servoit néanmoins aussi dans la Grèce pour les édifices et pour les temples, tel qu'étoit celui qu'Agamèdes et Trophonius dédièrent à Neptune (2). Dans le principe, les briques n'étoient pas cuites au four, mais on les faisoit seulement sécher pendant quelques années au soleil : les Grecs, ainsi que les Romains, en faisoient un grand usage. C'est de pareilles briques qu'étoient faits les murs de Mantinée et ceux d'Eione, sur la rive gauche du fleuve Strymon dans la Thrace (3); un temple à Panopée (4), un autre temple de Cerès (5), tous les deux dans la Phocide; un péristyle à Epidaure (6), et un tombeau de la ville détruite de Lepréos en Elide (7). Il paroît, suivant Vitruve (8), que la plupart des maisons de Rome et des environs de cette ville étoient construites de pareilles briques; et cet écrivain traite fort au long de la manière de les faire; cependant Pausanias (9) nous apprend que ces briques se décomposoient par le soleil et par l'eau. A la terre destinée à faire des briques cuites, on méloit du tuf pilé (10), connu aujourd'hui sous le nom de *sperone*,

(1) Je m'en rapporte sur l'usage que les anciens ont fait des différens matériaux, et particulièrement des briques, à ce que dit le père Paoli dans la lettre qu'il m'a adressée, et qu'on trouvera à la suite des observations de Winkelmann sur le temple de Girgenti. *C. F.*

(2) Pausan. *l. viij, p.* 618, *l.* 28, *ed. Kuhnii.*

(3) Idem, *ibid. p.* 614, *l.* 23.

(4) Idem, *lib. x, p.* 806, *l.* 10.

(5) Idem, *ibid. p.* 889, *l.* 26.

(6) Idem, *lib. ij, p.* 174, *l.* 26.

(7) Idem, *lib. v, p.* 386, *l.* 10.

(8) Vitruv. *lib. ij, c.* 3.

(9) Pausan. *lib. viij, p.* 614, *l.* 29; et Vitruv. *loc. cit.*

(10) Selon Vitruve, en pétrissant la terre dont on formoit ces briques, on y méloit de la paille pour mieux la lier. Voilà ce qu'ont voulu dire aussi Lucilius, *Sat. lib. ix, princ.*; Nonius, *v. Aceratum;* et c'est ainsi que le pratiquoient les Phéniciens, si l'on en croit

lequel est jaunâtre, mais qui devient rougeâtre au feu ; couleur dont est encore le grain intérieur de la brique. Les briques qu'on employoit pour la construction des murs n'étoient pas épaisses, mais fort longues (1). Leur épaisseur n'alloit pas au-delà d'un pouce, tandis qu'elles avoient jusqu'à trois et quatre palmes de superficie. Vitruve en parle ; et elles servoient particulièrement pour les voussures (2).

§. 4. Les premières pierres dont ont se servit pour les édi-

Sanchoniaton, chez Eusèbe, *De præp. evang. lib. j, c.* 10, *p.* 35. Il est probable que les Hébreux fabriquoient de la même manière leurs briques, comme le pense le père Bonfrerio dans son commentaire sur l'*Exode, ch. 5, v. 7 et suiv.* Voyez Menochius, *De republic. Hebr. l. vij, c.* 5, *quæst.* 5, *col.* 659; Nicolaï, *Dissert. ec. Lez. v, dell' Esodo, tom. VIII, p.* 124. Ceux qui prétendent que les Hébreux ne se servirent de paille que pour faire cuire leurs briques, ne réfléchissent pas qu'elles se cuisoient au soleil, comme le rapporte Sanchoniaton, *loc. cit.* ; ou bien se séchoient à l'ombre, comme le veut M. de la Faye, *Mémoire pour servir de suite, etc. p.* 5, d'après les observations des voyageurs modernes, qui rapportent que la chaleur du soleil, au lieu de cuire les briques au degré convenable, les auroit calcinées de manière à ne pouvoir servir. Les Hébreux de la Palestine mêloient certainement de la paille à la terre de leurs briques, comme on peut le voir chez le prophète Ezéchiel, *ch.* 13, *v.* 10; et Chardin (*Voyage ec. t. II, p.* 178) nous apprend que les Persans d'aujourd'hui en usent encore de la sorte. *C. F.*

(1) Les briques des anciens édifices de Pouzzoles et de Baies, tant celles des murailles que des voûtes, ont une très-belle forme, comme on peut s'en convaincre par les exemples qu'en donne le père Paoli, *Antih. di Pozzuolo, etc. tav. lxvij. C. F.*

(2) J'ai parlé de la différente grandeur des briques tom. I, pag. 30, note 1 ; mais, pour plus grande clarté, il faut remarquer, avec le marquis Galiani, sur le passage cité de Vitruve, que le palme dont parle cet auteur, étoit de quatre doigts, dont seize composoient le pied. On en trouve de bien plus grandes dans les anciens édifices. Celles que l'on employoit aux voûtes étoient, en général, faites en forme de coin. L'île de Rhodes fournissoit une certaine terre blanche, excellente pour faire des briques spongieuses et légères. C'est avec ces briques que fut bâtie la coupole de l'église de Ste. Sophie, dont nous avons parlé ci-dessus pag. 511, note 4, et que des personnes peu instruites ont prises pour de la pierre-ponce. Voyez Codinus *De orig. Constant. p.* 70. Vitruve (*l. ij, c.* 3) fait mention de la propriété légère et spongieuse des briques qui se faisoient de son tems à Marseille, en France, et à Pitane, en Asie, lesquelles étoient si légères quand elles étoient sèches qu'elles flottoient sur l'eau. *C. F.*

fices publics, tant dans la Grèce qu'à Rome, étoient une espèce de tuf, dont étoit bâti le temple de Jupiter à Elis (1). Un temple de Girgenti en Sicile, le temple et l'édifice de Pestum, sur le bord du golfe de Salerne, ainsi que les murs carrés de cette même ville (2), étoient tous construits avec de pareilles pierres. Cette concrétion pierreuse est de deux espèces : la première se forme d'une humidité lapidifique ; elle est blanchâtre et verdâtre, d'une nature spongieuse, et par cette raison plus légère que les autres espèces de pierres, et que le marbre ; cette pierre, connue sous le nom de *travertin*, se trouve près de Tivoli. La seconde espèce est une terre pétrifiée, qui quelquefois est d'un gris noirâtre, et quelquefois rougeâtre : c'est celle qu'on appelle communément en Italie *tufo*, et en France *tuf*. Vitruve lui (3) donne le nom de *pierre rouge*, qu'on trouve aux environs de Rome ; c'est ce que Perrault (4) a ignoré.

§. 5. L'une de ces espèces est enlevée du roc au-dessus de la terre, l'autre se tire du sein de la terre même. Celle-là se trouve généralement dans les endroits où il y a des sources sulfureuses, comme celle de Tivoli et de Pestum ; c'est près de cette dernière ville que le ruisseau sulfureux, dont parle Strabon, se jette dans la mer (5).

§. 6. Le travertin en particulier se forme des eaux de l'Anieno, aujourd'hui le Teverone, à qui on attribue une qualité pétrifiante ;

(1) Pausan. *lib. v, pag.* 397, *lin. ult.* Voyez liv. I, ch. 2, §. 12.

(2) Voyez ci-dessus pag. 525, note 3.

(3) Vitruv. *lib. ij, c.* 7.

(4) *Ad* Vitruv. *p.* 40, *n.* 1, *édit. de* 1684.

(5) C'est le fleuve Silarus, dont parlent Strabon, *tom. I, lib. v, p.* 384. *C.*, Pline, *lib. ij, c.* 103, *sect.* 106, Silius Italicus, *De bello punico l. viij, v.* 582. Il avoit la vertu de pétrifier tout ce qu'on y jettoit. Voyez aussi le père Paoli, *Rovine della città di Pesto, Dissert.* 1, *num.* 11, *p.* 10, où il observe que sous les murs de la partie septentrionale de cette ville, il tomboit dans la mer une fontaine dont le souffre qu'elle rouloit rendoit l'eau blanchâtre et fétide. Il en donne la représentation à la Pl. lxiv. Quant aux autres fontaines de ce genre qu'on trouve en Italie, on peut consulter Sénèque, *Nat. quæst. lib. iij, c.* 20. *C. F.*

et

et des sources sulfureuses de Tivoli. Ces carrières reprennent en peu de tems; et l'on y a trouvé des instrumens de fer des carriers qui prouvent ce fait. Le marbre croît de même de nouveau; car on a trouvé un pied de chèvre de fer dans un bloc de marbre de l'espèce appellée marbre d'Afrique, qu'on vouloit scier pour l'employer à l'église *Della-Morte*, derrière le palais Farnèse à Rome. Cette croissance est néanmoins plus remarquable encore dans le porphyre, puisqu'on y trouva, il y a trente ans, une médaille d'or d'Auguste (1).

§. 7. La seconde espèce de pierre, savoir le tuf, est d'une qualité terreuse, et beaucoup plus tendre que le travertin; on en trouve près de Naples une espèce qu'on travaille avec la coignée. L'autre espèce de tuf se fouille aussi dans les environs de Naples, et s'appelle *rapillo;* mais peut-être faudroit-il dire *lapillo* (2). C'est un moëllon plus lapidifié et plus noir, qui sert à faire le plancher dans plusieurs maisons, et à couvrir tous les toits horisontaux ou en terrasse. Ce moëllon se trouve aussi à Frascati, près de l'ancien Tusculum, où il est connu sous le nom de *rapillo.* C'est probablement une ancienne production volcanique des montagnes de ce canton, où l'on en voit une grande quantité par couches, en forme de petits carrés longs (3);

(1) C'est une chose très-certaine que le marbre croît dans les carrières; et c'est ce qu'attestent le jurisconsulte Giavoleno, *l. ult. ff. De fundo dot.*, et Ulpien. *l. Fructus* 8 §. *Si vir.* 13, *ff. Sol. matr. dos quemadm. pet.* et Pausan. *lib. iij*, *c.* 21, *p.* 264. Sur la manière dont se fait cet accroissement, on peut consulter Gimma, *Della fisica sotter. tom. I, lib. j, c.* 9. *C. F.*

(2) C'est ainsi qu'on l'appelle à Naples. *C. F.*

(3) Le père della Torre, *Storia del Vesuvio*, *c.* 1, *n.* 16, *p.* 10, croit que l'espèce de tuf appellée *rapillo*, qu'on tiroit des environs de Naples pour les bâtimens, est une production naturelle; tandis que l'autre espèce est une production volcanique. Le père Bechetti, dans son ouvrage profond intitulé: *Teoria generale della Terra*, *lez. xj*, *p.* 327, nie cette différence; alléguant pour raison le long séjour que la première espèce a fait dans la terre, où, par l'humidité, elle a pu s'amalgamer facilement avec des corps étrangers. On en trouve aussi dans le territoire de Velletri, dont le docteur Lapi a fait l'analyse. Il a trou-

et lorsqu'on trouve dans l'ancienne histoire romaine, qu'on a quelquefois vu tomber à Albano des pluies de pierres (1), il faut sans doute attribuer ce phénomène à quelque éruption volcanique des montagnes voisines (2).

§. 8. Les anciens enlevoient le tuf par masses carrées, et l'employoient non-seulement pour les fondemens, mais ils en construisoient aussi des édifices entiers; et les aqueducs de Rome qui ne sont pas de briques (3), sont faits de ce tuf; l'intérieur des murs du Colisée est construit avec la même pierre. Aujourd'hui, on tire le tuf des carrières, en petits blocs, tels que le hoyau les sépare de la masse, et on le fait servir pour les fondemens et les voûtes, ou pour garnir les murs, comme je le ferai voir plus bas.

§. 9. On employa aussi pour les premiers bâtimens, à Rome et dans les environs de cette ville, la pierre appellée *peperin*, qui

vé, comme le rapporte le père Bechetti, que ce rapillo contient une portion de fer qui en est facilement tirée par l'aimant, avec un sel alcali qui fermente dans les acides, le tout étroitement uni à une terre vitrifiée; que par conséquent ce tuf est de la même nature que la pouzzolane. Consultez aussi le docteur Lapi dans les ouvrages que nous allons citer dans la seconde note ci-après. *C. F.*

(1) Tite-Live, *liv. j, ch.* 12, *n.* 31; *liv. xxv, ch.* 6, *n.* 7. Voyez le père Bechetti à l'endroit cité, *p.* 331 *et suiv.*

(2) Il ne reste plus aucun doute sur ce sujet depuis les recherches qu'on a faites sur les anciens historiens, et sur les productions volcaniques, qui existent dans les environs de cette ville. Consultez là-dessus Kippingius, *Ant. rom. lib. j, c.* 12, *n.* 10, *p.* 262 *et seq.*; Freret, *Reflexions sur les prodiges rapportés dans les anc. Acad. des Inscript. tom. IV, Mém. p.* 414 *et suiv.*; De la Condamine, *Extrait d'un journal de voyage en Italie, Académie des Sciences, année* 1757, *Mém. p.* 336 *et suiv.*; Lapi, *Giornale de' letterati, anno* 1758, *art.* 8, *p.* 103, et *Lezione, Accad. dei due laghi albanese, e nemorese*; Ferber, *Minéral. d'Ital. lett.* 11, et Minervino, *Etimologia del volture, p.* 229. Voyez aussi le père Bechetti, *p.* 329.

(3) Il y en a aussi quelques-uns de peperin, comme on le voit par les restes du conduit de l'ancienne Anieno, renfermé dans les murs de la ville (voyez Piranesi, *Le antich. rom. t. I, tav.* 10, *fig.* 1), et par le conduit de l'aqueduc Marcia, comme l'observe Ciampini, *Vet. monum. tom. I, c.* 8. Celui de l'aqueduc Vergine est de travertin dans quelques endroits, comme derrière le palais del Bufalo. *C. F.*

est une pierre d'un gris foncé, plus dure que le tuf et plus tendre que le travertin, par conséquent plus facile à travailler que cette dernière. Les anciens lui donnoient le nom de *pierre d'Albano* (1), parce qu'on en enlevoit beaucoup à Albano; ce que les traducteurs des écrivains que nous avons cités n'ont pas remarqué. Aujourd'hui on l'appelle à Rome *peperin* et à Naples *piperno*, ou *pipierno*, nom qui vient probablement de *Piperno* (*Privernum*), où cette pierre se trouvoit en grande abondance. C'est de cette pierre que sont faits les fondemens du Capitole, jettés l'an de Rome 367, dont on voit encore de nos jours cinq hauteurs de grosses pierres au-dessus de la terre, que Ficoroni a fait graver (2): la plupart de ces pierres ont cinq palmes et demi de longueur (3). *La cloaca maxima* (4), le plus ancien tombeau romain (5) qu'on connoisse, près d'Albano, et un autre des plus anciens monumens romains (6), de l'an 358 de la ville de Rome, savoir, un conduit pour l'écoulement des eaux du lac d'Albano, nommé maintenant *Lago di Castello* (7), sont tous construits de cette espèce de pierre.

(1) Vitruv. *l. ij*, *c.* 7. Plin. *l. xxxvj*, *c.* 48. Voyez ci-dessus p. 185, n. 1.

(2) *Le vestig. di Roma ant. c.* 9, *p.* 60.

(3) Ficoroni, *loc. cit. p.* 42, a fait graver les restes d'un autre édifice très-ancien de peperin, situé à peu de distance de la roche Tarpéienne, derrière les remises et les écuries du palais Caffarelli. Leur mesure porte cent et quatorze palmes de longueur, sur treize de hauteur. Les ruines des bâtisses faites au Capitole l'année 367 de Rome, sont aussi de peperin; on les voit maintenant dans la cour de l'hôpital de la Consolation, et Piranesi en donne la figure, *Della magnif. de' Romani, tav.* 1. On a aussi employé le peperin pour la prison Tulliana, bâtie par Ancus Martius, et agrandie par Servius Tullius, ou, selon d'autres, par Tullius Hostilius. Depuis, sous les empereurs, on y a fait des réparations avec du travertin. On peut la voir aujourd'hui à l'endroit où est l'église de S.-Pierre-aux-Liens, voisine de l'arc de Septime-Sévère. Consultez là-dessus Nardini, *Roma ant. l. v*, *c.* 12. Les habitans de Rome tirent maintenant cette pierre des carrières de Marino. *C. F.*

(4) Voyez-en la figure dans Piranesi, *Le antich. rom. tom. I*, *tav.* 22, *fig.* 2, et *Della magnif. de' Rom. tav.* 3. *C. F.*

(5) Bartoli, *Sepulcr.*; Montfauc. *Ant. expl. tom. V*, *pl.* 117.

(6) Liv. *lib. v*, *c.* 11, *n.* 19.

(7) Voyez Piranesi, qui en a donné la description et les figures en plusieurs

§. 10. Il faut que le travertin n'ait pas été connu dans les premiers tems de Rome, car on ne gravoit alors les inscriptions que sur le peperin; temoin celle faite à l'honneur de L. Corn. Scipion Barbatus, le plus digne homme de son siècle (1). Cette inscription a été faite pendant la seconde guerre Punique, et se voit aujourd'hui dans la bibliothèque du palais Barberin; elle est du même âge que celle de Duillius, qui étoit sans doute gravée aussi sur la même espèce de pierre, et non pas sur le marbre (2), comme on a prétendu le prouver par un passage de Silius; car les fragmens de marbre qu'on en voit ne sont pas du même tems (3). Selden (4), ainsi que plusieurs autres savans, n'auroient pas resté dans le doute sur la date de ce monument, s'ils avoient pu voir eux-

planches d'un ouvrage auquel ce conduit a donné lieu, sous le titre d'*Antichità d'Albano, e di Castel Gandolfo, ec.* qui fut publié à Rome en 1764. Il en parle aussi dans son autre ouvrage, *Della magnif. de' Rom. tav.* 30. *C. F.*

(1) Jacq. Sirmond, *Vetustissima Inscript. qua L. Corn. Scipionis elogium continetur. Romæ*, 1617, 4.

Winkelmann parle de cette inscription dans son *Histoire de l'art*, liv. v, ch. 1, p. 168, note 1; et liv. v, ch. 2, §. 7. J'ai cité ensuite dans la note de la page 366 et suivante du tome II, les autres anciens monumens faits de peperin et trouvés depuis peu dans le tombeau des Scipion, où l'on découvrit, au siècle passé, l'inscription de Barberin, dont il s'agit. Il y a entr'autres l'urne funéraire de Scipion Barbatus, père de Lucius Scipion, dont parle cette inscription, qui est d'un fort beau travail, avec son épitaphe. La seule conjecture que l'on puisse tirer, selon moi, de tous ces monumens, c'est que pour les inscriptions et les sculptures le peperin a été en usage avant le travertin, comme je l'ai remarqué tom. I, pag. 58, note 1; non que ce dernier fut inconnu à Rome même dans les plus anciens tems, comme l'a cru Lapi, *Ragionam. mineral. del selce rom. p.* 23; puisqu'on s'en étoit servi pour la construction du grand cloaque (*cloaca maxima*), ouvrage bien plus ancien que le tombeau des Scipion, comme le remarque Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 3, *p. xliij*, *n.* 30. De la Condamine (*Extrait d'un journ. ec. Acad. des sciences, année* 1757; *Mém. p.* 380) prétend que la prison bâtie par Ancus Martius, est faite de travertin; mais il s'est trompé, en prenant pour la bâtisse les réparations dont nous avons parlé ci-dessus p. 549, n. 3.

(2) Ryccq. *De Capit. c.* 33, *p.* 124, *ed. Gandav.* 1617, 4. Voyez ce que j'en ai dit ci-dessus, p. 179, note 2. *C. F.*

(3) Ces fragmens se trouvent au Capitole, dans le palais des Conservateurs, au bas de l'escalier. *C. F.*

(4) *Marm. Arundell. p.* 103.

mêmes cette inscription. Ce n'est que fort tard que le marbre a été connu à Rome; mais il le fut cependant avant l'an 676 de cette ville (1), quoiqu'un écrivain l'ait nié (2). Car Pline (3), que l'on cite à ce sujet, parle du marbre de Numidie, et du premier seuil de porte qui en fut fait; mais il assure, au même endroit, que l'art de scier le marbre n'a pas été connu en Italie avant le tems d'Auguste; ce qui paroît à peine croyable (4).

(1) Voyez tom. I, pag. 311, note 1; tom. II, pag. 185, note 1.

(2) De Gozze, *Inscript. della Col. rostr. di Duillio* (*Rom.* 1635, 4), *p.* 8.

(3) *Lib. xxxvj*, *c.* 6, *sect.* 8.

(4) Pline dit de plus que l'usage de la scie n'étoit pas encore connu en Italie; *nondum enim secti marmoris vestigia invenerat Italia.* Je crois que Pline s'est trompé; mais ne peut-on pas l'excuser, en supposant qu'il a seulement voulu dire que l'usage de la scie n'étoit pas fort en vogue, soit à cause de la difficulté de s'en servir, soit pour d'autres raisons; puisque l'an de Rome 579, le censeur Quintus Fulvius Flaccus fit enlever du fameux temple de Junon Lacinia, près de Crotone, dans la Grande-Grèce, les tuiles de marbre dont il étoit couvert, et les fit porter à Rome, comme nous l'avons vu liv. v, ch. 2, §. 17. Il est probable que ces tuiles de marbre avoient été mises sur ce temple quelque tems auparavant; l'on peut donc en conclure que l'art de scier le marbre date de bien plus loin en Italie, et peut-être même à Rome connoissoit-on déja alors la manière d'en faire des lames ou tuiles propres à couvrir les maisons. La preuve est la même pour les Grecs. Pour couvrir le temple de Jupiter Olympien, deux cents ans et plus avant Flaccus, on se servit de tuiles de marbre penthélisien; et Pausanias, qui raconte le fait, *liv. v*, *ch.* 10, *p.* 398, dit que cette coutume d'employer des tables de marbre pour la couverture des toits fut introduite par Bisa de l'île de Naxos, comme cela étoit prouvé par les vers mis sous la statue que lui érigea sa patrie, et dont nous avons fait mention ci-dessus, p. 67, n. 1; et ce Bisa vivoit sous le règne d'Aliatte, roi de Lydie, et sous celui d'Astyage, fils de Xiaxare, roi de Médie; c'est-à-dire, six cents ans avant Jésus-Christ. Or, qui sait de quelle plus haute antiquité encore date l'art de scier le marbre et les pierres qu'on employoit à d'autres usages dans les bâtimens? Mais je ne hasarde ici qu'une conjecture; car on pourroit croire plutôt que Pausanias a voulu dire que Bisa fut l'inventeur de l'art de scier le marbre, et peut-être étoit-ce pour l'employer à la couverture des maisons? Effectivement, l'honneur d'éterniser sa mémoire par une statue semble annoncer un mérite plus grand et d'une plus haute importance; tel, par exemple, que celui d'avoir trouvé l'art de scier le marbre, au lieu de borner simplement à l'usage de faire des tuiles de marbre propres à couvrir les maisons. Ceux qui sont versés dans l'antiquité, savent que les anciens écrivains ont sou-

Quoiqu'il en soit, il est certain qu'on a employé le marbre sans se servir de la scie, à deux monumens de la république, qui sont le tombeau de Cécilia Métella, appellé aujourd'hui *Capo di Bove* (1), et la pyramide de Cestius (2).

§. 11. Le peperin, ou la pierre d'Albano, servit également aux principaux édifices publics, dans le même tems qu'on employoit avec tant de profusion le marbre à Rome. Ceux qui se sont conservés du tems des empereurs sont le forum de Nerva, le temple de Pallas (3) au forum de cet empereur, et le temple d'Antonin et de Faustine (4). Un petit temple hors de Rome,

vent confondu les premiers inventeurs d'un art avec ceux qui, dans la suite, ont su le perfectionner ou en étendre l'usage. Quoiqu'il en soit, Pline, *loc. cit. sect.* 6, ne cache point qu'il ignoroit ces faits, puisqu'il avoue clairement qu'il ne savoit qui étoit l'auteur de cette invention, et puisqu'il convient, n'en pouvoir rien dire, sinon que le tombeau du roi Mausole, bâti dans la sixième olympiade, l'an de Rome 404, étoit orné de marbre travaillé avec la scie. Peut-être veut-il dire qu'il en étoit revêtu, puisque le reste étoit en briques. Hardouin n'a pas remarqué cette réticence de Pline; mais de la Faye (*Recherch. sur la prépar. ec. p.* 57) a voulu abuser de ces mots, en lui faisant dire déterminement que l'art de scier le marbre ne remontoit pas jusqu'à la fondation de Rome, afin de pouvoir altérer plus aisément un autre passage de ce même auteur, *ch.* 13, *sect.* 19, en ne lui faisant parler que du seul labyrinthe d'Egypte, tandis qu'il parle également des trois autres labyrinthes, savoir, de ceux de Crète, de Lemnos et d'Italie; et en appliquant à une composition artificielle de chaux et d'autres matières, ces mots *lapide polito*, qui ne signifient autre chose qu'une pierre lisse, travaillée ou polie, comme Pline le dit dans le même sens un peu auparavant, *chap.* 7, *sect.* 10; *c.* 15, *sect.* 22; *liv. xxxvij*, *ch.* 10, *sect.* 62, et dans beaucoup d'autres endroits. Voilà quelques-uns des argumens dont se sert de la Faye, pour prouver que le granit des anciens est une pierre artificielle, comme nous l'avons remarqué tom. I, p. 166, note 2.

(1) Nardini en donne la figure, *Roma anticha. l. iij, c.* 3, *p.* 73; Montfaucon, *Antiq. explic. tom. V, pl.* 112 *et suiv.*; Piranesi, *Le antich. rom. tom. III*, *tav.* 12. La masse de ce bâtiment est revêtue de travertin; et l'inscription est en marbre ainsi que la frise qui tourne autour, et qui est ornée de têtes de bœufs et de festons. *C. F.*

(2) La figure en a été donnée, ainsi que la description, par Falconieri, dans un discours joint à l'ouvrage cité de Nardini. *C. F.*

(3) Voyez liv. vj, ch. 6, §. 59, 64 et suiv.

(4) Voyez ci-dessus, p. 473, n. 1.

près le lac Plantano, de soixante palmes de long, sur trente de large, dont les quatre murs sont encore sur pied, est peut-être d'un tems plus reculé. Ces temples cependant étoient revêtus de tables de marbre, ainsi qu'il paroît par les débris qui nous en restent (1).

§. 12. La troisième espèce de matériaux, le ciment se préparoit chez les anciens Romains, ainsi qu'on le fait encore de nos jours, avec de la *pouzzolane*. Cette terre avoit anciennement le même nom qu'on lui donne aujourd'hui, savoir, *pulvis puteolanus*, sans doute à cause qu'on l'a découverte pour la première fois à Putéoli, aujourd'hui Pozzuolo, près de Naples. La pouzzolane est ou noirâtre ou rougeâtre : celle qui est noirâtre est ferrugineuse, plus pesante et plus sèche que l'autre, et l'on s'en sert principalement pour les édifices exposés à l'eau ; car, comme elle est aigre, elle se crevasse facilement à l'air ; l'autre est plus terreuse, et vaut mieux pour les bâtimens sur terre. La première espèce se trouve dans les environs de Naples, et non pas la seconde ; mais on fouille l'une et l'autre à Rome et dans le voisinage de cette ville ; il n'y en a point dans aucun autre endroit de l'Italie. Il faut observer cependant que les anciens ont fait peu d'usage de la pouzzolane rouge ; tandis qu'on l'estime maintenant beaucoup plus à Rome que la noire. On ne trouve pas non plus la pouzzolane dans les terres de Rome sur le bord de la mer ; et il faut que les anciens, qui l'ont employée à Antium, l'ayent tirée de Naples, ainsi qu'on doit encore l'y aller chercher aujourd'hui ; car il en coûte moins de faire venir

(1) L'édifice le plus considérable bâti en perperin sous les empereurs, du moins à en juger par ce qui en reste, c'est le môle d'Adrien. La même pierre avoit servi aux colonnes du palais d'Hortensius, sur le mont Palatin, où Auguste ne dédaigna pas de demeurer tant qu'il vécut. Voyez Suétone dans la vie de ce prince, *chap.* 72. Dans quelques bâtimens les colonnes faites de cette pierre, ou de tuf, ou de travertin, sont enduites d'un stuc très-fort ; et telles sont, entre autres, les colonnes du temple de Cora, dont il sera parlé ci-après, et celles du second temple de Pestum, dont il a été question ci-dessus, p. 528. *C. F.*

cette terre par mer de Naples, que de la transporter par voiture de Rome (1). On la porte en Toscane par vaisseau jusqu'à Livourne, et on en fait même passer dans d'autres pays. Alberti (2), dans ses ouvrages sur l'architecture, parle de la pouzzolane comme d'une chose qu'il ne connoissoit que par ouï-dire; et, à la vérité, elle ne pouvoit pas lui être connue autrement, parce qu'il étoit Florentin (3). Il confond même souvent cette terre avec le rapillo (4). Il paroît d'ailleurs que la pouzzolane ne s'est non plus jamais trouvée en Grèce, comme Vitruve le remarque (5); et c'est faute d'avoir cette terre que les Grecs n'ont pu donner à leurs voûtes la même légèreté que les Romains. Il faut néanmoins qu'ils ayent eu le secret de faire un très-bon ciment (6), ainsi que nous le prouve encore le grand réservoir de Sparte fait de cailloux, qui forment corps ensemble par un ciment aussi dur que les cailloux mêmes (7).

(1) Ne pourroit-on pas les embarquer d'abord sur le Tibre et de là sur la mer? *C. F.*

(2) *L. ij, c.* 9, *p.* 51; *l. iij, c.* 16, *p.* 95, *ed. Firenz.* 1550, *fol.*

(3) Alberti fut cependant à Rome et y remplit la place d'architecte de Nicolas V, comme le raconte Vasari dans ses vies des architectes, ec. *tom. II, p.* 358. Lui-même, à l'endroit cité, à la *note a*, prétend avoir observé que dans cette ville les Romains firent usage de la pouzzolane rouge pour la construction de leurs édifices publics les plus considérables. Palladius, (*De re rust.*, *l. j, c.* 10,) préfère cette pierre à toute autre pour toute sorte de bâtimens, même les rustiques. On peut conjecturer de là le grand usage que l'on devoit en faire. *C. F.*

(4) Il parle du rapillo proprement dit qui est fort bon pour faire des pavés.

(5) *L. ij, c.* 6.

(6) Fontenu, *Hist. de l'Ac. des Insc.*, *t. XVI, Hist. p.* 3, *éd. de Paris.*

(7) On ne peut pas supposer que les anciens Romains ayent employé la chaux mêlée simplement avec de la pouzzolane sans y donner aucun autre apprêt. Ils apportoient principalement beaucoup de précaution dans le choix des pierres à faire leur chaux, à l'éteindre quand elle étoit cuite, et à la laisser reposer dans la fosse. Voyez de la Faye, qui a fait sur cette manipulation et sur d'autres objets beaucoup de belles observations, dans deux petits ouvrages, dont le premier, déja cité, a pour titre: *Recherches sur la préparation que les Romains donnoient à la chaux, Paris* 1777, *in*-8°.; et le second, *Mémoire pour servir de suite aux recherches, etc.*, 1778, *in*-8°. Il y en a un extrait dans l'*Antologia Romana*, *t. IX, anno* 1782, *n.* 22, *p.* 163 *et seq.* Pour rendre plus dure la chaux

§. 13.

§. 13. Les deux espèces de pouzzolane se changent également en pierre (1) ; et l'on peut dire que le ciment en devient plus dur que la pierre même qu'il joint ensemble ; c'est ce qu'on peut voir aux ruines des bâtimens placés sur le bord de la mer, et qu'elle baigne de ses eaux, tant à Pozzuoles, qu'à Baies, et dans tout ce pays, ainsi qu'à Porto d'Anzio, qui est l'ancien Antium, dont les môles qui formoient le port et qui le fermoient, ainsi que les bâtimens dont nous venons de parler, étoient construits en briques. C'est aussi avec la pouzzolane que les anciens construisoient les rues de Rome, et les grands chemins de l'empire ; méthode qu'on a conservée jusqu'à nos jours.

§. 14. Les couches de pouzzolane s'étendent fort avant dans la terre, et quelquefois jusqu'à quatre-vingts palmes de profondeur. Tout le terrain autour de la ville de Rome est miné par la fouille de cette terre, et les galeries ont plusieurs milles de long ; c'est dans ces galeries que sont les catacombes (2). Lorsqu'on travailla aux fondemens du palais de la villa Albani, on trouva trois de ces galeries l'une au-dessus de l'autre ; de sorte qu'on fut obligé de jetter les fondemens encore plus avant sous terre, c'est-à-dire, à plus de quatre-vingts palmes de profondeur.

§. 15. En passant à la seconde partie de la construction des édifices, il faut que nous commencions par les fondemens, qui étoient faits ou de grosses masses carrées de tuf, ainsi que je l'ai déja remarqué plus haut (3), ou bien de moëllons de ce

employée à l'église de Sainte-Sophie rebâtie par Justinien, on y mêla de l'écorce d'orme broyée et de l'eau d'orge qu'on avoit fait bouillir. Voyez Codinus, *De origin. Constant.*, *p.* 67. *B.* La chaux dont on crépissoit les dehors étoit mêlée d'huile. Idem, *p.* 69. *C. F.*

(1) *Puteolanus pulvis, si aquam attigit, saxum est.* Seneca, *Natur. quæst.*, *l. iij*, *c.* 20.

(2) Les excavations des catacombes ont été faites pour en tirer de la pouzzolane et d'autres espèces de sable, ainsi que du tuf. Voyez Boldetti, *Osserv. sopra i cemet. lib. j*, *cap.* 1 ; Bottari, *Scult. et pitt. sagre, etc. tom. I*, *n.* 1.

(3) Ces masses sont appellées pierres carrées par Vitruve, *l. j*, *c.* 5, et ailleurs ; par Tite-Live, *l. vj*, *c.* 3, *n.* 4 ; par Sénèque, *Epist.* 86, et par le jurisconsulte Ulpien, *l. Et si forte*, 6 §. *Modus* 5, *ff. Si serv. vind.* Il faut re-

même tuf ; ce qui étoit même la manière la plus ordinaire, comme elle l'est encore aujourd'hui. La platée de cette dernière manière se faisoit de la façon suivante, comme on le voit encore aux ruines : on jettoit le ciment, c'est-à-dire, la chaux et la pouzzolane mêlées ensemble, par baquets dans la fosse, ce qu'on recouvroit ensuite de morceaux de tuf ; manœuvre qu'on recommençoit jusqu'à ce que la fosse fût pleine. Ce fondement se consolidoit en deux jours de tems ; il devenoit même si dur par le moyen de la pouzzolane, qu'on pouvoit bâtir dessus immédiatement après cette opération. Il faut aussi remarquer ici, pour ce qui regarde les murailles hors de terre, que les anciens, considérant la qualité solide de la pouzzolane, employoient toujours plus de ciment que de pierre ; et c'est suivant cette méthode que sont faites toutes les anciennes voûtes (1). Quand le cintre ou la voûte avoit d'abord été couvert par des carreaux ou des ais, on y jettoit, comme à la construction des fondemens, du ciment et de petites pierres de tuf, ou de briques pilées ; et cela jusqu'à une certaine épaisseur, laquelle est de neuf palmes aux bains de Dioclétien ; après quoi on y mettoit de nouveau une couche de ciment pour rendre la superficie de la voûte horisontale et unie. De cette manière un petit nombre d'hommes pouvoient finir une grande voûte en un seul jour. On peut remarquer cette méthode de bâtir aux ouvrages dont le revêtement est tombé, ainsi qu'aux voûtes qui se sont écroulées, telles, par exemple, que celles du Colisée, des bains de Titus, de Caracalla,

marquer cependant, avec Galiani, à l'endroit cité de Vitruve, *n.* 2, *p.* 32, que cette dénomination n'indiquoit point une forme absolument carrée ou cubique ; mais désignoit seulement de grosses pierres avec des surfaces plattes, quoiqu'elles fussent inégales entr'elles, et que nous appellons aujourd'hui, en termes généraux, pierres de taille, ou quadrangulaires. La forme des pierres carrées, ou presque carrées, peut se voir dans la vignette du liv. IV, ch. 7, pag. 60 de ce volume ; et pour les autres on peut consulter la Pl. XXV, à la fin de ce volume. *C. F.*

(1) Voyez la Pl. XXV, citée dans la note précédente.

de Dioclétien, et particulièrement des ruines considérables de la ville Adrienne, auxquelles on voit encore les couches des ais du cintre des voûtes.

§. 16. Cette manière prompte de construire les voûtes ne se pratique plus; on les fait aujourd'hui avec la main, mais on se sert cependant toujours du tuf et de la pouzzolane; et le remplissage d'en-haut, jusqu'à ce que tout soit d'égalité avec la platée de la voûte, se fait également encore par baquets (*a sacco*), à peu-près comme chez les anciens. Par le moyen de ce ciment, on peut donner aux voûtes la forme qu'on veut; et l'on fait encore actuellement à Rome des voûtes tout-à-fait plates; de sorte que ces ouvrages paroissent à peine avoir des voussures. On laisse ces voûtes pendant quelque tems sur le cintre, afin qu'elles puissent se consolider.

§. 17. Comme les anciens faisoient leurs voûtes extrémement fortes, ils cherchoient à les rendre aussi légères qu'il étoit possible; ce qu'ils obtenoient de deux manières différentes. La manière la plus ordinaire étoit de remplir les voûtes avec des scories du mont Vésuve, qui sont ou rougeâtres, ou grisâtres. On en trouve de noires près de Viterbe, dans un endroit où il y a des sources d'eau bouillante, dans laquelle les œufs se durcissent en un instant. Ce lieu s'appelle *Bollicame*, nom qui lui vient de *bollire*, bouillir. Ce feu souterrain, ainsi que les scories qu'on y tire de la terre, semblent prouver qu'il y a eu autrefois un volcan. Mais les scories de Viterbe ne sont pas trop bonnes pour la bâtisse des voûtes, parce qu'elles sont fort tendres. On remarque distinctement cette espèce de scories dans des édifices anciens, et on en trouva au Panthéon, lorsqu'on répara dernièrement ce temple. Cependant, ni Vitruve, ni ses commentateurs, n'ont point parlé de cette manière de construire les voûtes; et ce n'est qu'en passant que cet écrivain fait mention des scories du mont Vésuve. Comme la nature de cette

montagne étoit peu connue des anciens, ils n'ont pas beaucoup cherché à en découvrir les phénomènes.

§. 18. Les voûtes couvertes de pareilles scories sont très-communes à Naples; mais le cardinal Albani a été le premier, et même jusqu'à présent le seul, qui en ait fait construire de semblables à Rome. Voici comment on procède à cette bâtisse: après qu'on a dressé le cintre de la voûte, on maçonne les jambages des deux côtés (*le coscie della volta*), comme nous l'avons déja dit, jusqu'à la platée ou le milieu de la voûte. Cette platée est couverte de scories et de ciment, qui s'amalgament et se consolident tellement ensemble, qu'il est, pour ainsi dire, impossible de détruire une pareille maçonnerie.

§. 19. La seconde méthode de rendre les voûtes plus légères, étoit de se servir d'urnes, ou de pots de terre cuite vides, qu'on plaçoit l'ouverture par en haut, après quoi on jettoit dans ces urnes, et tout autour, de petites pierres et du ciment par baquets. On voit un grand nombre de ces urnes dans les voûtes du cirque de Caracalla, ou, comme d'autres (1) le prétendent, de Galien, hors de Rome (2). Aristote (3) dit qu'on s'est servi de pots vides dans la construction des bâtimens, pour augmenter la portée de la voix (4).

(1) Fabret. *De aquæduct. Diss. iij, p.* 166, et *De col. Traj. c.* 6, *p.* 147.

(2) Les antiquaires sont aujourd'hui dans la persuasion que c'est le cirque de Caracalla, et cela avec beaucoup de fondement, d'après les découvertes qu'on y a faites depuis Fabretti; telles que les médailles de cet empereur sur les revers desquelles on voit ce cirque; les statues de Caracalla même et de Julie sa mère, trouvées dans les environs, sous le pontificat de Clément XI, et que le duc d'Abrantes, ambassadeur de Portugal à la cour de Rome, a achetées, et quelques autres monumens. Voyez Ficoroni, *Le vest. di Roma antica, l. j, c.* 24, *p.* 165; et Orlandi dans ses notes sur Nardini, *Roma ant. l. iij, c.* 5, *p.* 68, *not. a. C. F.*

(3) *Probl. l. ij, p.* 92, *l.* 5, *ed. Opp. Sylburg.*

(4) C'est pour le même effet, et pour obtenir plus d'harmonie, qu'on employoit ces pots vides aux théâtres. Voyez Vitruve, *l. j, c.* 1, *l. v, c.* 5. La coupole de l'église dédiée aujourd'hui à S. Vital

§. 20. Lorsque les fondemens des bâtimens s'étoient consolidés, ce qui ne demandoit qu'environ deux jours, on commençoit à élever les murs : manœuvre que nous considérerons sous deux points de vue différens ; savoir, d'abord la construction du mur même, et ensuite son revêtement. Les murs de pierres carrées, soit de tuf, de peperin, de travertin, ou de marbre, se faisoient en posant simplement ces pierres les unes sur les autres sans ciment ; de sorte qu'ils se soutenoient par leur propre poids. Dans les tems les plus reculés, on prenoit, pour construire, les plus grosses pierres qu'on pouvoit trouver : ce qui a fait dire que c'étoient des ouvrages des Cyclopes (1). C'est par cette même raison que les gens du pays donnent encore aujourd'hui le nom de *palais des géans* (2) aux ruines du temple de Jupiter à Girgenti, en Sicile. Les pierres sont, en général, d'une équerre si juste, et les arêtes si vives, que les joints

à Ravenne, mérite une attention particulière ; c'est un ouvrage du sixième siècle de l'ère chrétienne, du tems de Justinien. Elle est faite toute entière de tubes creux, placés horizontalement, de manière qu'ils s'adaptent les uns dans les autres, et se joignent avec tant de justesse et de proportion, que la coupole est extrêmement légère et en même tems très-solide. M. d'Agincourt doit en donner une description exacte dans sa continuation de l'histoire des arts qui tiennent au dessin. On peut consulter aussi M. Séraphin Barozzi, dans la description qu'il en a publiée, avec les gravures de Bologna, *in*-4°., en 1782, *p.* 13, et l'*Antologia Rom. t. X, anno* 1784, *num.* 33, *p.* 258. Quelques voûtes des portiques qui environnent l'église de S. Etienne, sur le mont Celius, qui est du même tems, sont pareillement garnies de tubes dans les flancs, mais elles y sont placées presque perpendiculairement. M. d'Agincourt doit en donner aussi la figure et la description. *C. F.*

(1) Pausan. *lib. ij*, *pag.* 156, *l.* 26 ; *p.* 169, *l.* 14.

(2) Fazell. *De reb. sic. Dec. I*, *lib. vj*, *p.* 127, *ed. Panorm.* 1568.

Fazellus ne dit point que ce fut pour cette raison qu'on leur donna ce nom ; mais parce que la guerre des géans contre Jupiter y étoit représentée par autant de statues placées dans le portique qui regardoit l'orient. C'est par cette même raison qu'on appelle *temple du géant* un bâtiment en briques à Cume, parce qu'on y a trouvé une statue gigantesque de Jupiter, qui se voit aujourd'hui vis-à-vis le palais du roi de Naples, où elle fut placée en 1670. Voyez le père Paoli, *Antichità di Pozzuolo, etc. tav.* 47, *fol.* 29. *C. F.*

ressemblent à un fil mince; et c'est ce que quelques écrivains ont appellé ἁρμονία; art qu'on admiroit particulièrement au temple que Scopas (1) bâtit à Tégée (2) : les joints d'un temple de Cyzique étoient couverts de listeaux d'or (3).

§. 21. Il est connu que les grandes pierres d'autres bâtimens étoient liées ensemble par des clefs ou des crampons; lesquels étoient de métal pour le marbre, parce que le fer y cause des taches de rouille (4). Alberti dit avoir trouvé aussi des clefs ou des crampons de bois dans d'anciens bâtimens (5); M. Le Roy les a remarqués aux ruines d'un temple dans le territoire d'Athènes (6); et un de mes amis (M. Robert Mylne, Ecossois de nation, qui a été chargé de construire un pont sur la Thamise), m'a assuré qu'il en avoit vu à une grosse pierre du temple de Jupiter à Girgenti (7).

(1) Pausan. *lib. viij, p.* 684, *l.* 37.

Il le dit du temple qu'Ictinus bâtit à Phigalie. *C. F.*

(2) Les traducteurs ont rendu ce mot, à l'endroit indiqué, par celui de *symmétrie* : on trouve cependant que Pausanias s'en est presque toujours servi pour signifier l'emboîtement des pierres. Voyez *liv. ij, p.* 169, *l.* 20; *l. ix, p.* 777, *l.* 32; *p.* 791, *l.* 15.

(3) Plin. *lib. xxxvj, c.* 15, *sect.* 22.

(4) Voyez liv. iv, ch. 7, §. 29.

(5) *Dell' archit. lib. iij, c.* 2, *p.* 80.

(6) *Monumens de la Grèce, tom. I, part. I, p.* 4, *l.* 10, *édit. de Paris* 1770.

(7) Flaminius Vacca, dans ses *Memorie n.* 39, dit que pour les assises des fondemens du monastère du forum de Nerva, on a employé des blocs carrés de peperin, qui se trouvoient liés ensemble par des bandes de bois faites en queue d'aronde, lesquelles étoient si bien conservées qu'on a pu les remettre en œuvre. Aucun charpentier n'a pu dire de quelle espèce de bois étoient ces bandes. Piranesi a observé aussi que dans un tombeau, hors de la porte Saint-Sébastien, passé le Capo di Bove, sur l'ancienne voie appienne, il y a des assises de grands blocs de tuf unis ensemble par le moyen de bandes de bois de chêne taillées également en queue d'aronde. Il en donne la figure, *Antich. rom. t. III, tav.* 9. Il paroît que les Hébreux de la Palestine faisoient aussi un grand usage de ces liens de bois, comme on peut le voir dans l'écriture sainte, *Eccl. c.* 22, *v.* 19, *c.* 27, *v.* 2; *Habacuc, c.* 2, *v.* 11. Voyez Menochius, *De republ. Hebr. lib. vij, c.* 5, *quæst.* 5, *col.* 659. Si l'on en croit Suidas, les Grecs donnoient à ces bandes le nom d'ἱμάντωσις. Toutes les nations, en général, se sont néanmoins servies communément de liens de fer plombés, appellés γόμφοι (*gomphi*) par les Grecs et par les Latins; comme on

§. 22. Les grosses pierres des murs des villes étoient de même jointes ensemble sans ciment. Un ouvrage singulier en ce genre, est, sans doute, une partie des murs de Fondi, dans le royaume de Naples. Cette muraille est faite de pierres blanches à paremens polis; mais ces pierres sont toutes d'une forme différente, car il y en a de pentagones, d'hexagones et d'heptagones; et c'est de cette manière qu'elles sont emboîtées les unes dans les autres. On pourra s'en faire une idée par la troisième planche que le marquis Galiani a jointe à son Vitruve, et par le pan d'un ancien mur d'Albano, près du lac Fucino, que Fabretti (1) a fait graver en bois. C'est de cette manière qu'étoient construits les murs de Corinthe, et d'Eretria, en Eubée. Il y avoit aussi de pareils murs à Ostia, ville de l'Epire, dont San Gallo, ancien architecte, du tems duquel on en voyoit encore quelques restes, a donné le dessin sur vélin, avec la description, qui se trouvent dans la bibliothèque du palais Barberin, à Rome; et j'ai parlé, par occasion, de ces murs, dans la *Description des pierres gravées de Stosch*, *cl.*

peut s'en convaincre par un grand nombre d'anciens édifices et par beaucoup d'anciens auteurs dont Bergier en cite plusieurs, *Histoire des grands chemins de l'emp. rom. tom. I, liv. ij, ch.* 6, ainsi que Suaresius, *De form. apid. in prisc. ædif. in suppl. Ant. Roman. Sallengre, tom. I, col.* 321. Palladio (*De re rust. lib. j, c.* 40) donne à ces bandes le nom d'*ancres*, avec lesquelles elles ont, en effet, quelque ressemblance. *C. F.*

(1) *De columna Traj. c.* 7, *p.* 229.

C'est cette manière de bâtir que Vitruve (*liv. ij, ch.* 8) appelle *antica, inserta* (*antique, en liaison*). Cette maçonnerie ressemble beaucoup au pavé des chemins, et particulièrement à celui des anciennes rues de Rome et des anciens grands chemins de l'empire. La *Pl. XXV*, *lettre N* en offre un exemple. Il reste en beaucoup d'endroits des preuves de cette façon de bâtir des tems les plus reculés; comme, entr'autres, par exemple, quelques parties des murs de Rome, construits sous Aurélien; les anciennes murailles d'Alatri, dans l'endroit appellé aujourd'hui Civita; celles de Palestrine, comme Fabretti l'a fait remarquer, *loc. cit.*; et celles de Cora, que le père Volpi (*Latium vetus ec. tom. IV, lib. vij, c.* 2, *p.* 128) a pris pour des fortifications construites par les Goths. Voyez Piranesi, *Antichità di Cora ec. pag.* 3, *et seq.*; et la *Breve notizia delle più insigni antichità esistenti in alcuni luoghi del Lazio in vicinanza di Roma*, insérée dans l'appendix de l'ouvrage de Nardini, intitulé : *Roma ant. p. xxvij*,

2, *sect.* 16, *n.* 979. On voit aussi représenté sur la colonne Trajane les murs d'une ville construits de semblables pierres.

§. 23. Pour les voûtes, les aqueducs, les ponts et les arcs de triomphe, on tailloit les pierres en forme de coin; ce que Perrault auroit pu savoir sans aller à Rome, s'il n'avoit pas voulu prouver que les anciens n'entendoient pas la coupe des pierres (1), et que, par cette raison, ils ne faisoient pas d'arcades en pierres, mais seulement en briques. Cet écrivain ne s'est pas rappellé que Vitruve même parle (2) d'arches construites en pierres de forme de coin. Il fait dire aussi aux abbés ses interlocuteurs, que cette ignorance des anciens a été cause qu'ils ont été obligés de faire des architraves qui alloient d'une colonne à une autre; et que, comme on ne trouvoit pas toujours des pierres d'une grandeur convenable, on étoit contraint de rapprocher d'avantage les colonnes; mais tout cela n'est pas moins faux que ce qui précède; car aux restes d'un des plus anciens édifices de Rome, au Capitole, qui étoit la demeure des sénateurs, on voit encore la partie d'en-bas de l'architrave, à laquelle pendent ce qu'on appelle les gouttes, avec huit chapiteaux doriques: l'espace qui est entre deux de ces chapiteaux prouve qu'il en manque un; et, autant qu'on peut le voir par l'architrave, il doit y en avoir eu seize. Cette face est faite de petites pierres d'environ deux palmes chacune, lesquelles sont taillées de la même manière qu'on le feroit aujourd'hui en pareil cas.

(1) *Parall. des anciens et des modernes*, *tom. I*, *p.* 171.

(2) *Lib. vj*, *c.* 11, *p.* 249, *l.* 28, *ed. Lugd.* 1552, 4.

Vitruve parle d'arches construites avec des coins; mais il ne dit pas expressément si ces coins étoient de brique, comme ceux dont nous avons parlé ci-dessus pag. 545, note 2, ou bien de pierre. Mais nous avons Strabon qui dit clairement (*tom. I*, *l. iij*, *p.* 360) qu'il y avoit à Rome des égouts si larges et si élevés qu'un chariot chargé de foin pouvoit y passer; et que les voûtes de ces égouts étoient de pierre; comme l'est celle que nous voyons encore de la *cloaca maxima*, dont il a été parlé plus haut, et comme on le voit à d'autres ruines. L'arc de la porte de Pestum, dont nous donnons la représentation dans la Pl. XV, à la fin de ce volume, est de même construite en pierre. *C. F.*

§. 24.

§. 24. Les murailles de petites pierres étoient, en général, faites de morceaux de tuf en forme de coin, dont la surface au parement étoit carrée, ou bien elles étoient garnies et couvertes de morceaux de tuf ainsi taillés (1); et cette espèce de maçonnerie s'appelloit chez les anciens *opus reticulatum*, c'est-à-dire, ouvrage en réseau ou maillé, à cause des joints des pierres, dont la figure étoit semblable à un réseau. Ceux qui prétendent que cette espèce de maçonnerie (2) étoit faite de pierres taillées en parallélogrammes, se trompent. Vitruve (3) assure que cette sorte de muraille n'est pas solide; cependant on voit qu'il s'est conservé des bâtimens entiers, construits uniquement de cette façon; tels sont, entre autres, la maison de campagne dite de Mécène, à Tivoli; les ruines du temple du même endroit, les restes de la maison de Lucullus à Frascati, et de grands pans de murs de celle de Domitien à Castel-Gandolfo,

(1) Ce parement n'étoit pas toujours de tuf; cela dépendoit des lieux; car quelquefois on employoit aussi le peperin, et d'autres fois le travertin, comme l'observe Ciampini, *Vet. monum. t. I, c.* 8. *C. F.*

(2) Alberti, *Dell'archit. l. iij, c.* 9, *p.* 77. C'est de ce livre que Perault a pris ce qu'il a dit.

Alberti ne s'est pas trompé au fond; car ce qu'il a dit à ce sujet, est bien différent de ce que lui attribue Winkelmann. Ce passage d'Alberti se réduit en substance à nous apprendre que la maçonnerie réticulaire, ou en réseau, des anciens étoit souvent interrompue par des couches de petites briques allongées, en forme de parallélogrames. Voici ses propres expressions : *Io ho avvertito che gli antichi usarono nelle opere reticolate tirarvi il recinto, che fosse di cinque ordini di mattoncini, o non meno di tre; e che tutti, o almeno un ordine, fosse di pietre non più grosse que le altre, ma ben più lunghe e più larghe.* Et la planche qu'il y joint démontre clairement ce qu'il avance. Dans beaucoup d'autres ouvrages maillés le même effet est produit par des couches de grandes pierres ou de longues briques, qui occupent jusqu'à six et sept rangs, comme on en voit encore aux amphithéâtres de Lucques et d'Arezzo, au témoignage de Guazzesi, *Diss. intorno agli anfit. della Tosc. op. tom. I, p.* 22. On a même porté jusqu'à onze ces rangs de briques ou de pierres, si l'on en croit Ciampini, à l'endroit cité, où il donne la représentation de cette manière de bâtir, avec celle de quelques autres. Voyez la Pl. XXV, lettres I et K, à la fin de ce volume. *C. F.*

(3) *Lib. ij, c.* 8; Pline, *lib. xxxvj, c.* 22, *sect.* 51.

où est aujourd'hui la villa Barberin (1). Dans d'autres pays hors l'Italie, on trouve un plus grand nombre d'ouvrages de maçonnerie de cette espèce (2).

§. 25. Pour ce qui est des murs faits en briques, il faut les considérer d'abord quant aux murs mêmes, et ensuite quant à leur revêtement; ayant soin d'y comprendre aussi le plancher ou le pavé. Les murs des grands édifices de Rome ne sont pas entièrement construits de briques, ils en sont seulement garnis pour former les assises, et c'est ce qu'on appelle *muri a cortina*. L'intérieur en est rempli de pierres, de morceaux de pots cassés, et d'autres choses semblables, avec du ciment, dont il y en avoit toujours un tiers plus que de pierres. Vitruve appelle cette espèce de maçonnerie *emplecton* (3), à cause que l'intérieur en étoit garni de la manière que je viens de le dire (4); mais il n'y parle que de murs de pierres, et non pas de murs

(1) Le marquis Galiani observe, avec raison, sur le passage cité de Vitruve, *n.* 3, que le plus grand nombre des monumens qui nous sont restés de l'antiquité sont bâtis de cette manière; quoique Perrault assure le contraire sans aucun fondement. Le commentateur italien croit que la facilité de se fendre, que Pline et Vitruve attribuent à cette espèce de muraille doit être attribuée à ce que les lits des pierres ne sont point horizontaux; mais il pense cependant que, d'après la petitesse des pierres et la grande quantité de chaux, ces ouvrages doivent être très-solides. Les édifices de ce genre les plus étonnans sont les deux de Baies, dont parle le père Paoli dans sa lettre, qui se trouve dans ce volume, à la suite des observations sur le temple de Girgenti, §. 45. Une seule réflexion qui me reste à faire ici, c'est que Vitruve attribue à la beauté du travail maillé le grand usage que l'on en faisoit; et je vois cependant que les anciens l'ont employé aussi dans les lieux où il ne pouvoit paroître, comme, par exemple, aux ruines de l'aqueduc alsiatin, dont parle Piranesi, *Le antich. rom. t. I*, *tav.* 12, *fig.* 1. Cet aqueduc est construit d'une maçonnerie réticulaire, non-seulement en dehors, mais il l'est également en dedans, où il est garni d'une crépissure de briques pilées. Ce même travail a été employé à la chambre sépulcrale de L. Arunzius et de ses affranchis, décrite et représentée par Piranesi, *tom. II*, *pl.* 9, 10, et à une autre voûte sépulcrale, qu'il donne *pl.* 16. Ces voûtes sont d'un travail maillé revêtu d'un enduit. *C. F.*

(2) Burmann, *Syll. epist. t. II*, *p.* 191.

(3) *Lib. ij*, *c.* 8.

(4) Voyez Pl. XXV, lettre G, à la fin de ce volume.

de briques; ce qui est prouvé manifestement, puisqu'après cette description, il commence à traiter particulièrement des murs en briques, sans que ni lui, ni ses commentateurs fassent mention de cette méthode. C'est en se servant de cette pratique de bâtir, que les Romains sont parvenus à faire des murs si prodigieusement solides, qui avoient jusqu'à neuf et treize palmes d'épaisseur (1). Les modernes, à la vérité, ont construit aussi de pareilles murailles, et cela de briques seules, telles qu'est celle sur laquelle porte la coupole de l'église de Saint-Pierre à Rome, qui a quatorze palmes d'épaisseur.

§. 26. Il paroît que c'est d'une semblable maçonnerie qu'étoient faits les murs de Babylone; car le mot αἱμασιῇ dont se sert Hérodote (2), à la place duquel d'autres (3) lisent αἴρπεζον, indique cette espèce de maçonnerie, et non pas, comme le prétend Bouher (4), des murs faits de pierres jettées au hasard; mais ces murs auront été faits, comme chez les Romains, avec des assises de briques arrangées symmétriquement. Que les briques polies ayent été en usage, c'est ce qu'on ne peut pas affirmer (5); cependant on trouve aujourd'hui tous les murs extérieurs de quelques édifices faits de ces briques polies; tels sont, entre autres, les murs de l'église de la Notre-Dame-du-Mont à Rome, et ceux du palais du duc Urbin (6). Les briques qu'on vouloit employer

(1) Pour mieux comprendre l'usage que les anciens faisoient de la brique, et la manière dont se pratiquoit le remplissage, il suffira d'examiner les édifices de Pozzuoles, de Cume et de Baies, dont le père Paoli nous donne un exemple *pl.* 67. On y verra que non-seulement on formoit les murs de briques en dehors, avec du plâtras et de la chaux en dedans; mais qu'on y plaçoit aussi de distance à autre des briques extraordinairement grandes, qui servoient comme de liaison. On en voit de pareilles dans les murs de Rome, bâtis sous Aurélien, dont nous avons parlé ci-dessus p. 562, note 1, et dans beaucoup d'autres bâtimens. *C. F.*

(2) *Lib. j, c.* 180, *p.* 85.

(3) Eustath. *Ad Od.* 6, *p.* 1851, *l.* 25.

(4) *Dissert. Herodot. p.* 43.

(5) On peut l'assurer, et même avec certitude, puisque l'édifice dont Winkelmann parle ci-après ch. 2, §. 19, est ainsi bâti. *C. F.*

(6) *Memorie d'Urbino. Roma*, 1724, *fol. c.* 3, *p.* 46.

aux murs, et non aux pavés, étoient un peu plus larges aux deux bouts qu'au milieu, afin de pouvoir les poser solidement les unes sur les autres, sans se servir de ciment; car on ne mettoit de ciment que dans l'endroit où les briques ne se touchoient point (1). Voilà pourquoi les joints de murs faits de briques polies sont, pour ainsi dire, imperceptibles.

§. 27. Lorsque l'on construisoit un bâtiment à mi-côte, ou bien près d'un terrain plus élevé, on cherchoit à se garantir de l'humidité par le moyen de doubles murs, entre lesquels on laissoit un bon palme d'intervalle; comme on le voit très-distinctement aux cent voûtes (*cento camere*), conservées de la villa de l'empereur Adrien, près de Tivoli. Ces voûtes sont encore tellement à l'abri de toute humidité, que le foin peut s'y conserver pendant plusieurs années.

§. 28. L'intérieur de ces murs est fait avec tant de soin, et leur parement est si poli, qu'il est facile de s'appercevoir qu'on a cherché à empêcher, autant qu'il étoit possible, que l'humidité ne pût s'y attacher. Cette maçonnerie sert à nous expliquer ce qu'en rapporte Vitruve (2). Perrault (3) s'est représenté sous ces doubles murs, Dieu sait quel ouvrage, avec plusieurs canaux ou égoûts (4).

§. 29. Une autre raison d'employer ces doubles murs, étoit de se garantir du vent auquel les Grecs donnoient le nom de

(1) Cela peut s'entendre aussi des briques qui paroissoient entières en dehors; mais qui avoient une forme triangulaire, n'étant autre chose que le quart d'une grande brique; de manière qu'en dedans du mur elles formoient entr'elles un angle, dans lequel se plaçoit la chaux. Vitruve n'en fait pas mention; cependant on en voit à plusieurs bâtimens, et, entr'autres, aux murs de Rome, dont il est parlé à la page précédente, note 1. Nous en donnons un exemple Pl. XXV, lettre E, à la fin de ce volume. *C. F.*

(2) *Lib. vij*, *c.* 4.

(3) *Ad* Vitruve, *p.* 270, *édit.* 1684.

(4) La figure que donne Perrault à l'endroit cité n'est pas tout-à-fait suffisante pour nous faire comprendre le passage de Vitruve; mais ce que dit Winkelmann ne sert qu'à nous indiquer un des remèdes, et même le plus facile de ceux que l'architecte romain indique contre l'humidité; les autres étant beaucoup plus compliqués. *C. F.*

Λἴψ, les Romains, celui d'*Africus*, et qu'on appelle aujourd'hui *Scirocco* (1). Ce vent, comme on sait, vient d'Afrique, et règne aussi-bien sur les côtes de l'Italie, que sur celles de la Grèce. Il est également nuisible aux animaux, aux végétaux, et aux édifices ; car il traîne avec lui des vapeurs épaisses, lourdes et brûlantes, qui obscurcissent le ciel et causent un épuisement dans toute la nature. A Methana (2), dans la Grèce, deux hommes déchiroient en deux un coq tout vivant, et couroient, tenant chacun la moitié de cet animal, tout autour d'une vigne ; puis revenoient au lieu dont ils étoient partis, où ils enterroient les restes du coq, dans la superstitieuse croyance que c'étoit un moyen d'empêcher le vent de scirocco de nuire à leurs vignes (3). Ce vent décompose le fer et les autres métaux, de sorte que les ouvrages en fer, aux maisons près de la mer, doivent être renouvellés de tems à autre ; à quoi le sel marin, qui circule dans l'atmosphère, contribue sans doute beaucoup. Le plomb de la coupole de l'église de Saint-Pierre à Rome, doit être renouvellé, et en partie réparé, tous les dix ans, parce qu'il se trouve corrodé par le vent dont nous parlons (4). C'étoit donc pour préve-

(1) Winkelmann confond ici le nom des vents, comme il l'avoit déja fait dans son *Histoire de l'art*, *liv. j*, *ch.* 3, §. 13, où l'on peut voir ce que j'en ai dit. *C. F.*

(2) Pausan. *lib. ij*, *c.* 34, *pag.* 191, *l.* 4.

(3) Pausanias parle positivement du vent que les Grecs appelloient Λἴψ, les Latins *africus*, et que les Italiens nomment *libeccio*. Ce n'est point du *scirocco* qu'il s'agit, et dont Winkelmann rappelle ici les mauvais effets, que j'ai pareillement indiqués en note liv. j, ch. 3, §. 13, ainsi que ceux de l'*auster* ou vent du midi, sur les influences malignes duquel, dans la campagne de Rome et dans toute l'Italie, on peut consulter Donius, *De restit. salubr. agri rom. in supplem. Antiq. Rom. Sallengre*, *tom. I*, *col.* 960. Si, comme le dit Pausanias, le *libeccio* brûloit les rejettons de la vigne à Methana; les effets de l'*auster*, en Italie, ne leur sont pas moins nuisibles, comme on peut le voir par ce passage de Stace, *Sylvar. lib. v*, *vers.* 146.

. . . . *Sic plena maligno*
Afflantur vineta noto.

(4) Ce n'est pas le vent seul qui nuit à la couverture de cet édifice ; la grande chaleur du soleil l'échauffe quelquefois au point d'en fondre le plomb dans quel-

nir ces désagréables et nuisibles effets, que les anciens donnoient souvent à leurs maisons de doubles murs du côté du midi; mais l'espace entre les deux murs étoit alors plus grand que celui qu'on y pratiquoit pour se garantir de l'humidité. Cet intervalle étoit de quelques pieds de large; pratique de maçonnerie que le cardinal Alexandre Albani a fait employer à l'une de ses magnifiques maisons de campagne, située à Castel-Gandolfo.

§. 30. Pour élever de grandes masses de pierre pour la bâtisse, on se servoit d'une roue, dans laquelle couroient quelques hommes, comme on peut le voir sur un bas-relief qui est encastré dans un mur sur le marché de Capoue (1).

§. 31. Quant au revêtement des murs, il faut remarquer que celui des grands édifices publics se faisoit avec la même attention et avec la même propreté, soit qu'on voulût les enduire ou non; de sorte que dans les endroits où le revêtement en est tombé, les murailles paroissent aussi propres que si elles avoient été faites pour rester à nu. L'enduit des murailles se faisoit avec beaucoup plus de soin qu'on ne le fait aujourd'hui; car on en mettoit jusqu'à sept couches différentes, ainsi que Vitruve (2) l'enseigne; chaque couche étoit bien battue et bien repoussée, et le tout étoit enfin couvert de marbre pilé et passé au tamis. Cependant un pareil revêtement n'avoit pas au-delà d'un doigt d'épaisseur (3). Les murs enduits de cette sorte acquéroient une

ques endroits, et de le faire couler. Les gelées ne contribuent pas moins à sa dégradation. *C. F.*

(1) Mazochi, *Amphith. Campaniæ.* Voyez la Pl. XIII, à la fin de ce volume.

(2) *Liv. vij*, *ch.* 4.

(3) La manière de procéder dont Vitruve nous donne les détails est bien plus compliquée et bien plus fatiguante que Winkelmann ne voudroit le faire croire. Ceux qui liront ce passage de l'architecte romain, comprendront facilement qu'il parle ici d'un enduit sur lequel on vouloit peindre; et c'est ce qu'il explique ensuite plus clairement, quand il dit, qu'il ne faut pas que cet enduit soit trop léger, mais qu'il doit, au contraire, être le plus fort possible. Si le lieu où l'on veut peindre est humide, il indique alors, dans le chapitre suivant, les précautions dont nous avons parlé ci-dessus p. 564, not. 4. Quand aux puits et réservoirs d'eau, il dit seulement (liv. viij, ch. 7) qu'il faut prendre du bon sable net et

dureté, une blancheur et un poli qui les rendoient luisans comme des miroirs; et l'on faisoit avec des morceaux de pareils murs des dessus de table. Il n'est pas possible d'abattre le revêtement des murs et des piliers de ce qu'on appelle *le sette sale* des bains des Titus à Rome, et de la *piscina mirabile*, proche de Baies; le revêtement en étant aussi dur que le fer même, et aussi poli qu'un miroir (1). Aux bâtimens ordinaires et aux tombeaux, dont le côté intérieur du mur n'étoit pas fait avec la même propreté, le revêtement a deux doigts d'épaisseur. Rien n'est plus singulier que la description que Sante Bartoli (2) a donnée de certaines chambres, dont les murs étoient revêtus de plaques de cuivre fort minces; ces chambres furent découvertes du tems de cet

fort âpre, des cailloux cassés de telle grosseur qu'ils ne pèsent pas plus d'une livre chacun, et de la plus forte chaux qu'on pourra trouver, dont on mêlera deux parties dans un mortier avec cinq de sable. Parmi ce mortier de chaux et de sable, on mêlera les cailloux; et de tout cela jetté dans une tranchée qui sera de la profondeur que doit avoir la citerne, et bâtu avec de gros leviers ferrés par le bout, on fera les quatre murailles. On ne s'apperçoit pas qu'on ait fait usage de cette méthode dans les acqueducs et les réservoirs des anciens, dont Winkelmann parle ci-après. L'enduit des voûtes des appartemens où l'on ne vouloit point appliquer de peintures étoit composé de trois couches de chaux, dont la dernière avec du marbre pilé. Palladio, *De re Rustica, l. j, c.* 13, 15; et lorsqu'on vouloit y donner un plus grand poli et plus de brillant, on en mettoit deux couches avec du marbre pilé, Pline, *liv. xxxvj, ch.* 23, *sect.* 55. *C. F.*

(1) Le père Paoli, *Antich. di Pozzuolo, ec. tav.* 6, *fol.* 34, décrit la solidité extraordinaire de cet enduit, qui tient du marbre, qu'on voit dans cette piscine de Baies. Il pense cependant qu'il ne faut pas attribuer cela à la perfection de l'ouvrage, mais à la déposition que l'eau y fait de ses parties salines; en assurant qu'il a toujours trouvé cette solidité d'enduit dans les réservoirs d'eau et non ailleurs. Ce crépi est rude à l'extérieur, et même, pour ainsi dire, globuleux. Il faut prendre le côté qui étoit attaché au mur, pour l'avoir lisse, et on doit le polir par le frottement pour le faire briller. L'enduit des *sette sale*, qui (au témoignage de Nardini, *Roma ant. l. iij, c.* 10, *p.* 100, ainsi que de notre auteur, liv. vj, c. 3, §. 10) étoient destinées à recevoir et à garder l'eau, étoit fait avec un soin particulier, et composé de trois épaisseurs ou couches différentes. Voyez Ficoroni, *Osser. ec. p.* 27. *C. F.*

(2) Dans sa *Notizia delle Antichità scoperte*, qui se trouve à la suite de l'ouvrage intitulé, *Roma antica e moderna*.

écrivain, c'est-à-dire, vers la fin du siècle dernier, à peu de distance de Marino, près de Rome, dans un endroit appellé *la Frattocchie* (1), où l'on avoit trouvé autrefois la fameuse Apothéose d'Homère qui se voit au palais Colonna; et où l'on croit que l'empereur Claude avoit une maison de campagne (2).

§. 32. Le pavé des bains et d'autres bâtimens étoit quelquefois fait de petites briques qu'on posoit verticalement sur leur côté étroit, de manière qu'elles formoient un angle entre elles, ainsi qu'on le pratique encore aujourd'hui : les rues de Sienne, et celles de toutes les villes de l'état d'Urbin, sont pavées de pareilles briques. Cette espèce d'ouvrage s'appelle *spina pesce*, à cause de sa ressemblance avec la disposition des arêtes de poisson (3). Les anciens lui avoient donné le nom d'*opus spicatum*, parce que les briques en sont posées comme les grains de bled dans l'épi; ce que Perrault n'a pas compris, ainsi qu'on l'avoit déja remarqué (4). Ce pavé étoit couvert d'un ciment mêlé avec de la brique pilée, et souvent même on couvroit ce ciment d'un

(1) Winkelmann a problablement écrit ce passage de mémoire, puisqu'il a confondu Sante Bartoli avec Flaminius Vacca. Le premier étoit excellent dessinateur, et célèbre graveur, mais je ne sache pas qu'il ait écrit. L'autre a composé en 1594 ses *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi, della città di Roma*, qu'Andréoli a mis à la suite de la *Roma antica* de Nardini, réimprimée à Rome en 1704. Flaminius Vacca donne (*Memorie n.* 101) la description d'une de ces chambres et de l'endroit où elle fut trouvée sur le mont Aventin, vis à-vis l'église de Saint-Sabo. Voici ce qu'il en dit : « Flaminius Galganus, possesseur d'une vigne près Saint-Savo, d'où l'on tiroit du tuf pour faire les murs de la ville, m'a raconté qu'en creusant au pied de la montagne, on a trouvé dans le tuf une petite chambre bien ornée, et pavée en agate et en cornaline, dont les murailles étoient revêtues de plaques de cuivre doré dans lesquelles étoient incrustées des médailles. Il y avoit aussi des cratères et des patelles, instrumens propres aux sacrifices; mais le tout avoit été endommagé par le feu. Cette chambre n'avoit ni porte ni fenêtre; on y descendoit par une ouverture pratiquée dans le haut. » *C. F.*

(2) Voyez liv. IV, ch. 2, §. 31.

(3) Voyez-en un exemple dans la planche XXV, lettre D, à la fin de ce volume.

(4) De la Bastie, *Remarques sur quelques inscriptions antiques*, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, *t. XIV*, *p.* 420, *édit. de Paris.*

ouvrage

ouvrage en mosaïque. On voit encore un pareil ouvrage à la villa Adrienne, à Tivoli. Les anciens avoient parmi leurs esclaves des personnes appellées *pavimentarii* (1), qui savoient faire toute sorte de pavés.

§. 33. La troisième partie de ce chapitre, qui traite de la forme des édifices et de leurs différentes parties, se divise naturellement en deux articles : le premier, qui concerne la forme, regarde principalement les temples, qui, à un très-petit nombre près, étoient tous chez les Grecs d'une forme carrée, de manière que leur largeur faisoit ordinairement la moitié de leur longueur : voilà pourquoi Vitruve (2) dit qu'un temple, qui par-devant a cinq entre-colonnemens et six colonnes, doit avoir le double des entre-colonnemens sur les côtés. C'est cette proportion qu'avoit le temple de Jupiter à Girgenti en Sicile, ainsi que je le ferai voir dans des observations particulières sur cet édifice (3); car, par une mesure exacte de la place qu'a occupée ce temple, et de ses ruines, on a trouvé que sa largeur étoit de cent soixante-cinq pieds; ainsi, au lieu de soixante pieds qu'on lit dans Diodore de Sicile, pour la largeur de ce temple, il faut lire cent soixante pieds. On trouve cette même proportion aux temples carrés des Romains. Un petit temple bâti de peperin, près du lac Pantano, sur le chemin de Tivoli à Frascati, dont il a été parlé plus haut, porte soixante palmes de longueur, sur trente de largeur. Il ne paroît cependant pas que cette proportion ait été déterminée dans la haute antiquité; puisque l'ancien temple de Jupiter à Elis (4) avoit quatre-vingt-quinze pieds de large, sur deux cents trente de long; le temple de Jupiter que Tarquin fit bâtir au Capitole (5), étoit à-peu-près aussi large qu'il étoit long : il n'y avoit qu'une différence d'environ quinze pieds.

§. 34. Quand aux édifices ronds avec des voûtes ou des cou-

(1) Vulpii, *Tabula Antiata, p.* 16.

(2) *Lib. iij*, *c.* 3.

(3) Voyez ci-dessus pag. 525, note. 1.

(4) Pausan. *lib. v*, *p.* 398, *l.* 3.

(5) Dionis. Halycarn. *Ant. rom. t. I*, *l. iv*, *c.* 61, *p.* 246, *l.* 22, *ed. Hudson.*

poles, on n'en trouve que six indiqués par Pausanias. L'un étoit à côté du Pritanée à Athènes (1); un autre se voyoit à Epidaure (2), près du temple d'Esculape, bâti par le célèbre sculpteur Polyclète, et que Pausias orna de peintures : on lui avoit donné le nom de *Tholus* (3), à cause de sa voûte ; le troisième de ces édifices se trouvoit à Sparte, et c'étoit dans ce temple qu'étoient placées les statues de Jupiter et de Vénus (4); le quatrième étoit un édifice profane à Elis (5); le cinquième à Mantinée (6), s'appelloit *le commun foyer* (Εστία κοινή). Il y avoit aussi dans d'autres endroits des édifices qui portoient le même nom, tels que celui de Rhode (7) et celui de Caunus (8) dans la Carie. Enfin, le sixième de ces édifices étoit le trésor de Mynia à Orchomène (9). Mais quoique sur les pierres gravées sur lesquelles est représenté le corps d'Hector traîné autour des murs

(1) Pausan. *lib. j, c.* 5, *p.* 12, *l.* 27.

(2) Idem, *lib. ij, c.* 27, *p.* 173, *l.* 6.

(3) Pausanias dit que le premier de ces édifices, situé à Athènes, s'appelloit aussi *Tholus* Θόλος. Vitruve (*liv. vij, préface*) cite un édifice de Delphes, également appellé *Tholus*; et, *liv. iv, ch.* 7, il donne des règles pour faire des temples ronds. Selon Aristote, ou selon l'écrivain, quel qu'il soit, qui a fait l'ouvrage *De mirab. auscult. oper. tom. II, p.* 726, les bâtimens à coupole devoient être fort en usage chez les Grecs ; et cet auteur en cite plusieurs semblables de l'île de Sardaigne, construits dans les tems les plus reculés. Toutes ces coupoles étoient fort basses, ou plutôt c'étoient des voûtes rondes, qui avoient la forme et la hauteur des coupoles que l'on a élevées dans les tems modernes, telle que celle de Saint-Pierre au Vatican. La suite historique des coupoles de ce dernier genre ne peut être que très-intéressante, écrite sur-tout par M. d'Agincourt, qui se propose de la joindre à sa *Continuation de l'histoire des arts qui tiennent au dessin*. Voyez aussi le Roi, *Ruines ec.*, *Essai sur l'histoire de l'architecture*, *p.* 16 *et suiv.* Cet auteur observe (*t. II, p.* 2, *p.* 49 *et suiv.*) que les monumens grecs encore existans, qui peuvent nous donner quelque idée des bâtimens de forme circulaire, sont la Tour des vents, dont il donne la figure *tom. II, pl.* 3, et le monument érigé à Lysicrate, tous les deux à Athènes. On en voit la figure *tom. I, pl.* 10, 34 *et* 35 de son ouvrage. *C. F.*

(4) Pausan. *lib. iij, c.* 14, *p.* 237, *l.* 37.

(5) Idem, *lib. v, c.* 20, *p.* 429, *l.* 15.

(6) Idem, *lib. viij, c.* 9, *p.* 616, *l.* 40.

(7) *Excerpt.* Polyb. *l. xxviij, p.* 138.

(8) Appian. *De bello mithrid. p.* 122, *l.* 10, *ed. Rob. Steph.*

(9) Pausan. *l. ix, c.* 38, *p.* 786, *l.* 26.

de Troye, on voye des temples ronds, ce n'est pas une raison pour en conclure que ces temples avoient réellement cette forme. Sur le vaisseau, d'une grandeur extraordinaire que Ptolémée Philopator, roi d'Egypte, fit construire, il y avoit, entr'autres, un temple consacré à Vénus (1); et l'on sait que sur les vaisseaux des anciens (2) il y avoit des tourelles rondes avec des toits en voûte ou en coupole (3), ainsi que des tours carrées d'une forte maçonnerie (4). L'architecte San Gallo parle, dans son livre de dessins sur vélin, qui est à la bibliothèque du palais Barberin, d'un temple circulaire de Delphes consacré à Apollon. On ne peut pas assurer que le temple que Périclès fit construire à Eleusis (5) ait eu cette forme ronde; mais quand il auroit été d'une forme carrée, il n'est pas moins certain qu'il étoit couronné par une coupole et une espèce de lanterne (6). On voit cette lanterne et une coupole sur le tambour d'un temple carré, représenté sur le plus grand sarcophage qu'on ait conservé de l'antiquité, qui se trouvoit jadis dans la villa Moirani, près la porte de Saint-Sébastien (7). Le tambour ou dôme, n'est donc point d'une invention moderne. Les temples ronds étoient plus communs chez les Romains que chez les Grecs: quelques-uns devoient cette forme à un motif allégorique, tel que le temple de Vesta (8), bâti par Numa Pompilius;

(1) Athen. *Deipnos. l. v, p.* 205. *E.*

(2) *Description des pierres gravées du cabin. de Stosch, class. vj, n.* 66 *et suiv.*

(3) Voyez le recueil d'antiquités de Borioni, expliqué par Venuti, où, dans la *pl.* 73, il y a une pierre gravée sur laquelle on voit un vaisseau chargé de pareilles tourelles. *C. F.*

(4) *Desription des pierres gravées du cabinet de Stosch, class.* 6, *num.* 65.

(5) Plutarch. *in Pericl. p.* 290, 291, *ed. Opp. H. Steph.*

(6) Winkelmann a sans doute confondu avec quelqu'autre ce temple dont Plutarque ne dit rien de semblable; mais immédiatement après, en parlant de l'Odéum, que Périclès fit de même construire à Athènes, comme il a été remarqué liv. vj, ch. 2, §. 5, il nous apprend que ce bâtiment étoit rond, et en forme de pavillon royal. Le Roi, *Ruines, etc. t. I, part.* 2, donne la figure de ce qui en reste, *pl.* 9, et la description à la p. 19. *C. F.*

(7) Maintenant au cabinet Clémentin.

(8) Festus, *v. Rotunda ædes.* Kipping. *Antiq. rom. lib. j, c.* 8,

celui de Mantinée semble avoir dû le sien au foyer du feu ; et un temple circulaire de la Thrace, dédié au soleil, avoit pour objet le symbole du disque de cet astre (1).

§. 35. A la forme des édifices publics, ainsi que des temples, appartiennent les colonnes, qui, dans les siècles les plus reculés, étoient de bois. Du tems de Pausanias (2) on voyoit encore un temple à Elis, dont le toit sans murs portoit sur des piliers de bois de chêne ; et sur le même lieu, il y avoit aussi alors au portique de derrière du temple de Junon (3) une colonne du même bois. La plus ancienne proportion, ou mesure de la hauteur des colonnes, étoit le tiers de la largeur d'un temple (il faut entendre le tiers de toute la masse, y compris les colonnes du pourtour), comme Vitruve (4) l'enseigne pour l'ordre toscan; et comme cela se trouve indiqué, en général, chez Pline (5). Cette proportion n'est pas tout-à-fait d'accord avec celle des deux très-anciens temples de Pestum, dont la hauteur est un peu plus grande (6). Les colonnes alloient en diminuant vers le haut, imitant en cela les troncs des arbres ; et le renflement, que Vitruve appelle *entasis*, et sur lequel il s'étend beaucoup (7), ne se voit à aucune colonne des grands édifices, mais bien à quelques petits, de tems moins reculés. Il faut convenir aussi que ce renflement n'ajoute pas la moindre grace aux colonnes (8). Pour ce

n. 5, *p.* 163, croit le voir représenté sur une médaille de la famille Cassia, dont il nous donne la figure d'après Guterus, *De jure pontif. lib. xj, c.* 10. *C. F.*

(1) Macrob. *Saturn. lib. j, cap.* 18, *p.* 257. *ed. Pontan.*

(2) *Lib. vj, c.* 24, *p.* 515, *l.* 17.

(3) *Lib. v, c.* 16, *p.* 417, *l.* 2. Les anciens temples des Grecs étoient construits entièrement en bois. Voyez au ch. 2, §. 14. *C. F.*

(4) *Lib. iv, c.* 7.

(5) *Lib. xxxvij, c.* 23, *sect.* 56.

(6) Pour connoître la différence qu'il y a entre les temples de Pestum et ceux de l'antique étrusque dont parle Vitruve, on peut consulter l'ouvrage du père Paoli sur les antiquités de cette ville. *Dissert.* 3, *n.* 22 *et suiv. C. F.*

(7) A peine en fait-il mention, *liv. iij, ch.* 2, et *liv. iv, ch.* 3. Il en donnoit, à la vérité, la figure à la fin de son ouvrage, mais elle s'est perdue. *C. F.*

(8) Piranesi a trouvé l'*entasis* à une colonne étrusque des ruines d'un ancien

qui est des cannelures, les plus anciennes colonnes en avoient déja (1). Les Grecs donnoient à cet ornement (2) le nom de ῥάβδωσις κίονος, ou bien (3) διάξυσμα. Quand les colonnes étoient fort grandes, les Grecs les faisoient de plusieurs blocs de différentes grandeurs, maçonnés ensemble, ainsi que je le ferai voir des colonnes du temple de Jupiter Olympien, à Girgenti. Dans la prétendue maison de campagne de Mécène, à Tivoli, les colonnes à demi engagées dans le mur, sont, de même que tout le bâtiment, faites de pierres taillées en forme de coin. Les colonnes de marbre penthélisien du temple de Jupiter Olympien, que l'empereur Domitien (4) fit travailler à Athènes, et finir ensuite à Rome, étoient plus grandes que toutes les autres colonnes de marbre et de granit qui nous restent de l'antiquité; car Pirro Ligorio, qui avoit vu des fragmens de ces colonnes, dit, dans ses antiquités, qui n'ont pas encore été imprimées, et dont le manuscrit est au Vatican, que le diamètre de ces colonnes étoit de dix pieds; de manière qu'elles devoient avoir au moins quatre-vingts pieds de hauteur, ainsi que cet écrivain le remarque aussi lui-même (5).

temple d'Albe, près le lac Fucino (dont Winkelmann parle au paragraphe suivant), et il en donne la figure dans son ouvrage *Della magnif. de' Rom., tav.* 31, *fig.* 6. Piranesi a vu ce même renflement à quatre pilastres de l'antique tombeau de C. Publicius, proche du forum de Mars, au pied du Capitole, et il en donne la figure au même endroit, fig. 7. Comme le père Paoli a également remarqué cette particularité aux colonnes du troisième édifice de Pestum, c'est-à-dire, du portique étrusque dont il a été parlé, ci-dessus, pag. 526, n. 4, et dont nous donnons la figure à la fin de ce volume, Pl. XXII, nous nous réservons d'en parler plus au long dans l'explication des planches, au numéro indiqué. *C. F.*

(1) Les colonnes du temple de Salomon, bien plus ancien que les édifices grecs, étoient de même cannelées. Voyez les *Livres des Rois*, *liv. iij*, *ch.* 7, *v.* 24.

(2) Aristot. *Eth. ad Nicom. lib. ix*, *c.* 4, *p.* 177, *l.* 10, *ed. Wechel.* 4.

(3) Diod. Sic. *lib. xiij*, *p.* 203, *l.* 41, *ed.* 1604.

(4) Plutarch. *In Poplic. p.* 190, *ed. Henr. Steph.* Voyez ci-dessus *Histoire de l'art,* liv. vj, ch. 6, §. 58.

(5) Pirro Ligorio, au dix-huitième livre de ses antiquités qui se trouvent dans cette bibliothèque, parmi les manuscrits d'Ottobonius, *num.* 3376, au

§. 36. Je ne m'engagerai pas ici dans des recherches sur l'origine et le motif des différentes parties des colonnes ; je ne ferai

mot *Tempio*, *p.* 51 au verso, ne dit autre chose sinon que les colonnes de marbre penthélisien de ce temple avoient neuf palmes au plus bas du fût (*imus scapus*); mais il ne donne aucune preuve de ce qu'il avance. Il me paroît incroyable que des colonnes de cette grosseur ayent pu trouver place dans ce temple; car il faut observer que lorsqu'on le rétablit du tems de Vespasien, pour se conformer à la réponse des aruspices, on put bien ajouter à sa hauteur, comme le dit Tacite, *Histor. l. iv, c.* 53, mais non à son étendue. La même chose aura eu lieu quand on le rebâtit de fond en comble sous Domitien. C'est peut-être pour ne point s'écarter de l'ancien plan, qu'on aura été obligé de travailler ces colonnes de marbre penthélisien venues d'Athènes, et de diminuer leur diamêtre. En effet, on ne peut guère adopter l'opinion de Nardini, *Roma. ant. lib. v, c.* 15, *reg. viij*, *p.* 267, du père Minutolo, *Dissert. v, de Templ. sect.* 2, *in Supplem. Ant. Rom. Sallengre*, *t. I*, *col.* 124, et des autres écrivains, qui prétendent que ces colonnes sont les mêmes que l'on voit dans l'église d'Araceli ; parce que, comme le remarque le père Casimir, dans l'histoire qu'il a donnée de cette église, elles sont toutes inégales en hauteur et en grosseur ; et que, de plus, les unes sont de granit blanc, les autres de granit rouge, de cipollin, de marbre violet, et d'autres pierres. Mais le père Casimir prouve ensuite qu'il n'a pas lu Plutarque, en ajoutant que cet écrivain ne dit pas à quel usage, et à quel bâtiment furent employées ces colonnes de marbre penthélisien, que Domitien avoit fait venir.

Des colonnes plus grandes encore que celles dont parle Ligorio, seroient sans contredit celles que le père Minutolo (*Dissert. vij de ædific. judic. loc. cit.*, *col.* 159) assure avoir été déterrées, de son tems (c'est-à-dire, après le milieu du dernier siècle), dans le monastère de Sainte-Euphémie (c'est par erreur qu'il dit Sainte-Susanne), près la colonne de Trajan, dont elles égaloient presque la hauteur. Il y a certainement de l'exagération dans ce récit, si ces colonnes appartenoient au forum de Trajan, et si elles accompagnoient celle de granit que l'on a trouvée en 1765 dans la partie opposée à ce monastère, comme le rapporte Winkelmann, *Histoire de l'art*, *liv. vj*, *ch.* 7, §. 5, et Orlandi dans ses notes sur Nardini, *l. v*, *c.* 9, *p.* 235, *n. a.* Cette dernière colonne avoit seulement huit palmes et demi de diamètre, et faisoit nombre avec d'autres colonnes que l'on voit dans les caves des environs. Winkelmann, dans une lettre au baron Riedesel, datée du 9 novembre 1763, dit qu'on avoit trouvé à cette époque, sur le chemin d'Albano, une colonne de granit d'un si fort diamètre que quatre hommes pouvoient à peine l'embrasser ; et qu'on avoit fait aussi la découverte d'une pareille colonne dans les fondemens du palais de Sancta Croce, à Rome, mais qu'on a laissé cette dernière à l'endroit où elle étoit, à cause de son énorme grosseur. On a encore trouvé d'autres colonnes en jettant les fondemens des maisons que, par la même rai-

que quelques observations générales sur ce sujet, ainsi que sur les différens ordres des colonnes. Il y a cinq ordres de colonnes dans l'architecture grecque et romaine, qui sont le toscan, le dorique, l'ionique, le corinthien, et le romain ou le composite. De l'ancien ordre toscan, il ne s'est conservé qu'une seule colonne au conduit d'eau du lac Fucino, et nous n'en savons que ce que Vitruve en a dit (1). On voit des colonnes toscanes avec des bases sur une ancienne patère étrusque (2), d'un ouvrage ciselé, représentant Méléagre assis entre Castor et Polux, avec le berger Paris.

§. 37. Mais il nous reste des modèles des colonnes de l'ordre dorique du tems de leur première origine, aux trois anciens édifices de Pestum, dont nous avons parlé plus haut (3), à un

son, on n'a point tirées des lieux qu'elles occupoient. Anastase, dans la vie de S. Hilaire, *sect.* 69, *tom. I*, *p.* 76, parle de certaines colonnes d'un triple portique proche la Sainte-Croix à Jérusalem, appellées *Hecaton penta* (ou *peda*), c'est-à-dire, *de cent pieds ;* mais peut-être cette expression est-elle un peu exagérée, pour indiquer par le nombre cent une grandeur extraordinaire et indéterminée, comme l'observe Bianchini, *t. III*, *p.* 167; lequel d'ailleurs s'est trompé en disant que ces colonnes étoient de porphyre, et en les confondant avec d'autres qui étoient véritablement de cette substance, et dont parle le même Anastase. Flaminius Vacca, dans ses *Mem. no.* 78, rapporte que, de son tems, on avoit trouvé une colonnade en marbre salin, composée de colonnes dont il n'avoit jamais vu les pareilles pour la grosseur (il a cependant écrit après Pirro Logorio). Ces colonnes avoient neuf palmes de diamètre. Une de leurs bases a servi à faire le bassin de la fontaine du peuple, et d'une autre on a fait celui de la place Julie.

Les colonnes les plus grandes qui se voyent encore hors de Rome, sont, autant qu'on peut le croire, une colonne sans base de l'ancien ordre dorique ou peut-être étrusque, à Tarente, dans l'église de la Trinité des pellerins; laquelle, au rapport du baron Riedesel (*Voyage en Sicile*, *ec. lett.* 2, *p.* 203) a trente-deux palmes et demi de circonférence, et les colonnes du temple de Jupiter à Girgenti, qui surpassent en grandeur toutes celles qui ayent jamais existé, comme on le verra dans les observations de Winkelmann sur ce temple. Les colonnes du temple de Cyzique, dont nous parlerons dans une note au §. 48, étoient de même extraordinairement grandes. *C. F.*

(1) *Lib. iv*, *c.* 7.

(2) Dempst. *De Etrur. reg. tom. I*, *tab.* 7.

(3) Page 526, où, dans la note 4, on a remarqué qu'il falloit regarder ces co-

temple de Girgenti (1), et à un autre temple (2) de Corinthe. Il n'y a, pour ainsi dire, aucune différence entre ces colonnes; elles sont cannelées, et d'une forme conique, c'est-à-dire, qu'elles vont en diminuant vers le haut; celles de Pestum sont composées de quatre pièces, et de même cannelées. Le chapiteau ne consiste qu'en un grand quart de rond uni et fort allongé à l'endroit même où, dans les tems postérieurs, les colonnes doriques ont ce qu'on appelle oves; et sur cette partie porte immédiatement le tailloir ou l'abaque, appellé aussi le trapèze, qui a plus de saillie au-dessus du quart de rond que cela ne se trouve aux plus anciens temples de la Grèce. Cette sorte de saillie donne un grandiose extraordinaire au chapiteau (3). La hauteur des colonnes, qui devroit être de six diamètres au bas du fût, n'en a pas cinq; et au temple de Corinthe en question (4), les colonnes n'ont que quatre de ces diamètres, y compris les chapiteaux.

§. 38. Les propriétés de l'ordre dorique sont d'avoir des triglyphes à la partie du milieu, ou la plus large de l'entablement, appellée la frise; des gouttes à l'architrave, et des denticules à la partie inférieure de la corniche (5). A l'un des temples de

lonnes comme des ouvrages des anciens Etrusques. *C. F.*

(1) Pancrazi, *Antich. sicil. tom. II, par. 2, tav.* 11, 12, 13. Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 22, *fig.* 3.

(2) Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce, t. II, part.* 2, *pl.* 17, *p.* 44.

(3) Voyez les Planches à la fin de ce volume.

(4) Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce, t. I, part.* 2, *p.* 18.

(5) Vitruve (*liv. iv, ch.* 2) prétend que les triglyphes appartiennent à l'ordre dorique, et les denticules à l'ordre ionique. Et Euripide, dans son *Oreste, v.* 1372, donne aux triglyphes l'épithète de *doriques;* expression que le traducteur latin a fort mal rendu par *dorica pinnacola.* Mais nous avons un exemple de denticules dans l'ordre dorique, au tombeau de Scipion Barbatus, ouvrage du cinquième siècle de Rome, dont nous avons parlé ci-dessus p. 548, note 1, et qu'on peut considérer comme une espèce d'entablement, puisqu'il y a au haut une corniche avec ses denticules; au-dessous de laquelle est la frise avec les triglyphes et les métopes, qui ont chacun leur rosette. L'endroit inférieur, bien poli, qui porte l'inscription, peut être considéré comme l'architrave. Voyez-en la figure à la fin de

Pestum,

Pestum, les triglyphes n'étoient pas travaillés dans la frise même, mais ils s'y trouvoient encastrés; et ils en sont tous tombés, à un seul près (1). L'extrémité de leurs canaux est obtuse, forme que n'ont point les autres triglyphes. Au lieu des gouttes au bas des mutules, il y a à ce temple des gravures rondes, savoir, trois rangées de six gravures dans chaque mutule (2). Au temple de Thésée, à Athènes, les gravures des mutules sont carrées et fort profondes, et à chaque mutule il y en a deux rangées (3).

§. 39. Les triglyphes sont placés à l'endroit où, dans les plus anciens tems, les poutres du plafond intérieur des temples passoient en-dehors, et reposoient pareillement sur une poutre de bois, laquelle portoit immédiatement sur les colonnes. Suivant toutes les apparences, l'entablement reposoit encore, du tems de Pindare, sur des colonnes de bois, ainsi que ce poëte semble le faire entendre clairement dans ce qu'il appelle son *Enigme* (4). Vitruve (5) dit qu'on clouoit, comme un ornement, les trigly-

ce volume Pl. XXVI et XXVII. Le temple de Cora, qui est d'ordre dorique, et dont nous parlerons au §. 41, offre des denticules à la corniche, au-dessus de la porte de la cella. *C. F.*

(1) Il y avoit des triglyphes au petit temple seulement, et non aux autres édifices de Pestum, comme l'observe le père Paoli, *Dissert. iv, n.* 24; quoique dans les figures qu'il en a données, on en ait mis aussi au grand temple, avec des gouttes au-dessous, dont il ne reste aucune trace, pas même au triglyphe que l'on a trouvé au petit temple. Ces sortes de gouttes au-dessous des triglyphes conservés à d'autres monumens très-anciens, dont l'architecture est à-peu-près la même que celle des édifices de Pestum, sont rondes, pour imiter les gouttes d'eau qu'elles représentent. Le baron Riedesel, *Voyage en Sicile, etc. lett.* 1, *p.* 27, a retrouvé ces mêmes gouttes à un temple de l'ancienne Selinunte, à douze milles de Mazara, en Sicile, et à un tombeau que l'on croit être celui du tyran Théron, à Girgenti, *loc. cit. p.* 43. *C. F.*

(2) C'est là leur disposition au grand temple; mais cela est différent au petit. Voyez les Pl. XVIII et XXII, à la fin de ce volume. *C. F.*

(3) Le Roy, *Ruines, etc. tom. I, pl.* 18. Vitruve, *liv. iv, ch.* 3, veut qu'on place les gouttes sur trois rangs, chacun de six gouttes. *C. F.*

(4) *Pyth. iv, v.* 475 - 477. Pindare parle du palais d'un prince et non d'un temple. *C. F.*

(5) *Liv. iv, ch.* 2.

phes sur la partie saillante des poutres : mais ce n'est là qu'une pure conjecture ; car il ne subsistoit plus de son tems de ces anciens temples ; et il ne donne aucune raison de cette espèce d'ornement. Il semble qu'on faisoit des entailles au bout des poutres, afin de prévenir qu'elles ne se fendissent (1). L'intervalle qui restoit entre deux bouts de poutres et leurs triglyphes, appellé métope, étoit revêtu d'une maçonnerie, comme le remarque l'architecte romain ; mais il paroît que, dans les plus anciens tems, cet espace restoit vide ; ce qui donnoit du jour à l'entablement. C'est un passage d'Euripide qui me sugère cette idée ; car au moment où Oreste et Pylade concertent ensemble sur les moyens d'entrer dans le temple de Diane, en Tauride, pour en enlever la statue de cette déesse, Pylade propose à son ami de passer entre les triglyphes, à l'endroit où il y avoit ouverture, ainsi que je crois devoir interpréter ces mots :

Ὅρα δέ γ' εἴσω τριγλύφων, ὅποι κενὸν
Δέμας καθεῖναι (2).

Guillaume Canter a traduit ce passage, contre toute règle de bon sens, de cette manière :

Specta vero intra columnarum cœlaturas, quo inane, ac expeditum
Corpus oportet demittere.

§. 40. Comment se peut-il qu'un homme aussi savant, qui avoit

(1) Ou plutôt pour imiter les canaux que l'eau devoit former en tombant de l'entablement ; et c'est sans doute par cette même raison que l'on a mis les gouttes sous les triglyphes à l'endroit où ces canaux viennent se terminer. Il me semble d'ailleurs que de pareilles entailles n'étoient guère propres à empêcher que le bois ne se fendît, puisqu'elles n'avoient certainement que peu de profondeur. *C. F.*

(2) Euripide, *Iphig. in Taur. v.* 113. Winkelmann a répété ces réflexions dans son *Explication de Monumens de l'antiquité, part. iv, ch.* 14, *num.* 206.

vu l'Italie, ait pu penser qu'on ait cherché à entrer dans le temple par les cannelures des colonnes (1), et que cela ait été possible? D'ailleurs, ici le mot *vide* (κενὸν) n'est point relatif à celui de *corps* (δέμας), ainsi que Canter l'a supposé; et il ne s'agit nullement de se rendre *svelte et léger* : car *inane* et *vacuum* sont deux mots d'une signification différente : le premier veut dire *vide*, quand quelque chose devroit être plein, et l'autre ne suppose pas qu'il est toujours plein (2). le mot κενὸν est pris ici dans un sens absolu, et doit aller avec ὅποι : *où il est vide.* Barnès n'a pas mieux compris ce passage : il croit que Pylade a proposé d'entrer par les entre-colonnemens (*intercolumnia*); comme si l'espace entre les colonnes eût été fermé, ou qu'on eût pu entrer dans l'intérieur du temple, c'est-à-dire, dans la cella, lorsqu'on étoit en dedans de la colonnade qui régnoit extérieurement autour du temple. Suivant le sens le plus vraisemblable de ce passage, les métopes des plus anciens temples, dont Euripide nous donne ici l'idée, étoient sans doute ouverts, et offroient par conséquent le seul chemin qu'il y eût pour entrer dans le temple fermé. Le mot καθεῖναι (*demittere*), indique aussi qu'il falloit se laisser descendre; ce qui devoit se faire dans l'intérieur du temple. Le père Brumoi n'a pas trouvé, dans tout ceci, la moindre difficulté; mais aussi nous dit-il, à cette occasion, dans une note, ce que c'est qu'un triglyphe (3).

(1) *Cælaturæ* ne signifie point *cannelures;* mais des ornemens en gravure ou en bas-relief, comme je l'ai déja remarqué ci-dessus pag. 234, note 4; si d'ailleurs Canter n'a pas voulu dire *columnas cælatas. C. F.*

(2) Τὸ κενὸν πᾶν ἐπιθυμεῖ πληρώσεως *Quidquid est vacuum desiderat repleri.* Clément d'Alexandrie, *Pædag. t. I, l. ij, c.* 10, *p.* 223, *l.* 25. Selon ce même Clément, *Cohort. ad Gent. n.* 5, *p.* 57, Leucippe de Milet et Méthrodore de Chio admettoient pour deux principes τὸ πλῆρες, καὶ τὸ κενὸν, *plenum et inane. C. F.*

(3) L'explication que donne Winkelmann aux deux vers cités me paroît très-juste. Il faut remarquer cependant ce que dit Euripide au vers 128, savoir, que ce temple étoit orné de belles colonnes, et qu'au vers 1159. Iphigénie fait dire à Thoas de ne point entrer dans le temple, mais de s'arrêter dans le vestibule.

Ἄναξ, ἔχ' αὐτοῦ πέδα σὸν ἐν παραστάσι.

§. 41. M. le Roy, dans la description qu'il donne des anciens monumens de la Grèce, indique trois époques différentes des

Le traducteur latin a probablement interprêté ce vers sans le comprendre, quand il l'a rendu ainsi :

O rex, siste tuum pedem ubi astas, vel *in porticu.*

Les mots ἐν παραστάσι doivent s'entendre, ce me semble, d'un temple à antes; c'est-à-dire, qui n'avoit que deux colonnes à la façade de devant, entre deux antes des murs qui formoient la cella; forme que, suivant Vitruve (*l. iij, ch.* 1, *p.* 98) les Grecs appelloient ἐν παράστασιν, et qui offroit une espèce de vestibule. C'est probablement de ces deux colonnes, ou de quelques autres placées dans l'intérieur du temple que le poëte veut parler, et non d'un portique ou d'une colonnade qui y régnoit tout autour. Sans cela, comment pourroit-on entendre qu'il fut possible de pénétrer dans le temple par les ouvertures qui se trouvoient entre les triglyphes; pendant que ces ouvertures devoient donner dans le portique? En supposant au temple la forme décrite, on peut dire que le même ordre d'architecture régnoit tout autour sur le mur; et que les métopes de la frise étoient ouverts, soit pour donner du jour au temple, soit qu'on ignorât encore l'usage de les fermer, soit enfin pour d'autres raisons. Mais Vitruve (*liv. iv, ch.* 2) fait naître une question sur laquelle aucun de ses interprêtes ne paroît avoir réfléchi. Cet écrivain y rejette l'opinion de ceux qui soutenoient que les triglyphes avoient servi à représenter des fenêtres. Comment peut-on avoir conçu une pareille idée? absurde non-seulement parce que les triglyphes se placent dans les encoignures et sur le milieu des colonnes, qui est un lieu où il répugne au bon sens de mettre des fenêtres, comme Vitruve le dit lui-même; mais encore parce que les triglyphes sont sur les extrémités des poutres, qui nécessairement ont été, dès les premiers tems, placées dans cet endroit pour soutenir le toit, ou pour former un plancher, ainsi qu'il l'observe un peu auparavant. Seroit-ce une erreur de Vitruve? Auroit-il employé ici le mot triglyphes au lieu de celui de métopes? Suivant Euripide, les métopes étoient ouverts; et cela est plus naturel que de le dire des triglyphes. En parlant de la construction des murs, Vitruve venoit d'avancer que les anciens architectes remplissoient de maçonnerie les entrevoux des poutres; c'est-à-dire, les métopes: preuve évidente, que cet espace pouvoit rester vide; et cela aura eu lieu, dans les plus anciens tems, aux édifices en bois. Vitruve continue par dire que les Grecs appelloient ὀπὰς, les espaces où les poutres sont logées; tandis que les Romains leur donnoient le nom de *columbaria* (*trous du colombier*, *trous pour les pigeons*) : *Opas Græci tignorum cubilia, et asserum appellant, uti nostri ea cava, columbaria* (Galiani a mal traduit, selon moi, ces dernières paroles, en réunissant ensemble *cava columbaria;* tandis que l'épithète *cava* doit se rapporter à *ea*, c'est-à-dire, à ces espaces occupés par les poutres); et que les Grecs

colonnes de l'ordre dorique; savoir, le plus ancien tems, dont les colonnes n'ont pas au-delà de quatre diamètres de hauteur, comme celles du temple de Corinthe, dont il a été parlé ci-dessus; celles du second tems, telles que celles du temple de Thésée, et de celui de Pallas, à Athènes; et celles du troisième, telles que celles du temple d'Auguste de la même ville, qui ont six diamètres de hauteur. Ce sont là les modèles qu'il cite de ces différens styles, et qui lui servent d'objets de comparaison pour tout ce qu'il a vu et

appelloient métope l'espace qui sépare ce logement des poutres. Il a voulu faire dériver la signification du mot métope des deux espaces occupés par les poutres, entre lesquels se trouvoient les métopes; comme si métope étoit la même chose que *inter opas* (entre les boulins); sans réfléchir à la manière primitive indiquée par Euripide, dans laquelle on avoit tenu ouvert les entrevoux de deux poutres qui formoient les triglyphes; et c'est de ce vide ou de cet intervalle que doit venir le mot métope, et non pas des espaces de deux poutres, qui n'étoient point vides. Μετὰ ὀπὴ, dont Henri Etienne n'a pu donner la signification, vouloit plutôt dire *in foramine* (*dans le boulin*); ou bien on pourroit interpréter, avec plus de probabilité ὀπὴ μετὰ, par *foramen inter;* c'est-à-dire, ouverture entre les poutres; tournure dont on se sert souvent en latin; comme, par exemple, *intervallum*, *interstitium*, *intermedium*, au lieu de *vallum inter*, *stitium inter*, *medium inter;* mots ainsi composés pour indiquer une chose qui occupe un milieu. De même chez les architectes, μετοπή, n'est autre chose que la matière ou l'ornement qui occupe un intervalle ou un vide, comme les entrevoux des poutres dans la frise de l'entablement ou de la corniche d'un édifice; espace que les Latins appelloient *intertignium.* Par conséquent, *columbaria* ne doit pas signifier les trous des poutres, employées actuellement dans le bâtiment; mais plutôt les véritables trous que laissoient les perches ou soliveaux qui avoient servi à faire les échafauds, et qui étoient enlevés après la bâtisse faite; ou bien les vides qui restoient entre les bouts des poutres ou les triglyphes, entre lesquels on avoit coutume de laisser, dans la partie la plus élevée de la maison et des tours, une ouverture pour servir de nids aux pigeons, ou pour donner passage à ces oiseaux dans les combles, où ils se tenoient ordinairement, comme ils le font encore de nos jours. Voyez Varron, *De re rustica*, *lib. iij*, *c.* 7; Columella, *De re rustica*, *l. viij*, *c.* 8; Palladius, *De re rustica*, *lib.* 1, *c.* 24. Au reste, tout ce que je viens de dire ne doit être considéré que comme de simples conjectures, auxquelles il faut nécessairement préférer l'autorité de Vitruve, qui a écrit sur un art qu'il professoit, et qui employoit des termes en usage de son tems, dont la véritable signification ne pouvoit manquer d'être saisie. *C. F.*

connu de monumens et de colonnes de l'ordre dorique en Italie. On peut néanmoins y ajouter un quatrième tems de cet ordre, qu'on trouve à un portail de quatre colonnes de travertin (1) d'un temple de Cora, dans la campagne de Rome, à huit milles d'Italie de Velletri. Il existe un dessin très-incorrect de ce temple dans la description de la ville de Cora, par Finy; et c'est de ce livre qu'a été prise la planche que Volpi (2) en a donnée dans son *Latium* (3). Mais j'ai devant les yeux des dessins de cet édifice, faits par le grand Raphaël, qui l'a dessiné et exactement mesuré, lorsqu'il avoit moins souffert qu'aujourd'hui (4). Les colonnes doriques de cet édifice, dont le diamètre, au pied de la colonne, a trois palmes et un quart, et qui, au haut du fût, est de deux palmes huit pouces; ces colonnes, dis-je, ont sept diamètres de hauteur, sans compter la base et le chapiteau; et

(1) Ces colonnes sont au nombre de huit, quatre à la façade et deux autres de chaque côté. Elles sont revêtues de stuc, comme il a été dit plus haut p. 551, note col. 2. *C. F.*

(2) *Tom. ij*, *tav.* 13, *p.* 140.

(3) C'est exactement le contraire qu'il falloit dire. Volpi a le premier donné cette description en 1727, en y ajoutant la planche à l'endroit cité. Finy a extrait de cet ouvrage les observations qui regardoient Cora, sa patrie, et les a publiées *in*-4°. en 1732; mais sans y joindre de figure, du moins autant que je le sache. *C. F.*

(4) Ces dessins, ainsi que quelques autres d'anciens édifices, se trouvoient dans le cabinet du célèbre baron de Stosch, et formoient un volume de vingt et quelques morceaux. Un autre volume de pareils dessins de Raphaël se trouve dans la bibliothèque de feu Thomas Coke, lord Leicester, qui s'est fait connoître dans le monde savant par son *Etruria regalis Dempsteri*. Raphaël fit ces dessins, lorsqu'il fut nommé par le pape pour être l'architecte de l'église de Saint-Pierre, à Rome. Ils devoient servir au grand projet de rétablir Rome sur son ancien plan, dont Léon X l'avoit chargé. On trouve des détails sur cette entreprise dans une lettre de Celio Calcagnini à Jacques Zieglern, contemporains de Raphaël: cette lettre est jointe à deux épitres de S. Clément, intitulées: *S. Clementis epistolæ duæ ad Corinthios. His subnexæ sunt aliquot singulares vel nunc primum editæ, vel non ita facile obviæ. Londini*, 1687. 12. Cette lettre est placée à la *pag.* 231.

Nous donnerons l'extrait de cette lettre, pour ce qui concerne Raphaël, dans l'explication des planches du tome I, n. 3, qui est un ornement sculpté en bois dans le chœur des bénédictins de Péruge, exécuté d'après le dessin de Raphaël. *C. F.*

toute leur hauteur est de vingt-sept palmes et dix pouces (1). Elles ont des cannelures en renfoncement, qui commencent au tiers de

(1) Si Winkelmann avoit bien lu Le Roy, il auroit vu que cet écrivain a attribué même aux autres ordres l'usage de donner aux colonnes sept diamètres de hauteur, qui semble appartenir au seul ordre dorique. Le résultat de son sentiment est que les colonnes de l'ordre dorique étoient d'abord fort basses, c'est-à-dire, qu'elles n'avoient que quatre diamètres de hauteur, ou guère plus (il cite pour exemple le temple de Corinthe, et celui d'Athènes, dédié à Thésée); qu'on leur donna ensuite jusqu'à six diamètres, comme le dit Vitruve, et qu'enfin leur élévation fut portée jusqu'à sept diamètres du tems d'Auguste. Voyez cet écrivain, *tom. I*, *part.* 2, *p.* 35 *e. suiv.* et *tom. II*, *part.* 2, *p.* 43 *et suiv.* Le père Paoli s'est élevé contre ce système dans sa lettre que nous donnons dans ce volume. Quant à la proportion de sept diamètres, Winkelmann, sans recourir, comme il l'a fait dans ses observations sur le temple de Girgenti, à l'architecture du temple de Cora, et Le Roy, sans citer le temple d'Athènes dédié à Auguste, pouvoient trouver cette proportion indiquée chez Vitruve, *liv. iv*, *ch.* 1, *p.* 130, où il dit qu'elle étoit déja en usage avant son tems, c'est-à-dire, avant le règne d'Auguste. Vitruve n'admet point de proportion plus basse et plus ancienne dans l'ordre dorique que celle de six diamètres, du moins comme ayant été en usage dans la Grèce; peut-être parce qu'il n'avoit aucune connoissance des temples dont parle Le Roy; ou bien parce qu'il les regardoit comme des édifices de l'ordre étrusque, ou d'un autre ordre quelconque; car il ne dit point quel étoit l'ordre qui, dans les plus anciens tems, existoit chez les Doriens; il avoue même qu'il ignore, ainsi que les Grecs l'ignoroient eux-mêmes, à quelle époque ils avoient adopté l'ordre dorique; soit parce qu'en voyant un temple de ce style dans l'Achaïe, ils n'ayent pas fait attention aux justes proportions de ses colonnes, soit que ce temple n'en eut point; ce que je serois fort tenté de croire, d'après le discours de Vitruve, qui est assez obscur dans cet endroit. Ce qu'on peut néanmoins conclure de ce passage, c'est que la proportion de six diamètres a été inventée par les Grecs eux-mêmes, et qu'ils n'ont pris des Doriens que l'idée générale de leur ordre. Mais pour en revenir au temple de Cora, nous dirons que la proportion de ses colonnes, est non pas de neuf diamètres, comme le prétend Piranesi, mais de huit diamètres seulement, en y comprenant la base et le chapiteau, comme le dit aussi Vitruve. Je n'avance cette assertion que d'après les mesures exactes qu'en a prises plusieurs fois M. Jean Antolini, excellent architecte, qui se propose de mettre au jour les plans et les dimensions de ce temple avec des observations où il entrera dans les plus grands détails à ce sujet. Or, en supposant cette proportion de huit diamètres, même en y comprenant la base et le chapiteau, on peut conjecturer que la bâtisse de ce temple est postérieure au tems de Vitruve, qui sans cela auroit dû nécessairement en avoir connoissance. L'orthographe de l'inscription que Winkelmann a cité, et

leur hauteur; le tiers d'en-bas étant uni et sans cannelures (1). Elles portent sur une base, ce qu'on ne trouve point à d'autres anciennes colonnes doriques, si ce n'est à deux colonnes qui sont à Pestum (2); d'ailleurs, le chapiteau est différent de celui des autres colonnes doriques, et ressemble davantage au chapiteau toscan. Cette singularité a été cause que, malgré les autres caractères de l'ordre dorique de ce temple, Raphaël l'a pris pour un édifice de l'ordre toscan, comme on le voit par ce qu'il a écrit dessous ce dessin. Du point central d'une colonne jusqu'au centre de l'autre, il y a dix palmes; ce qui donne naturellement à connoître la grandeur des entre-colonnemens (3).

§. 42. Sous le portail, au-dessus de la porte de la cella de ce temple, qui est actuellement murée, on lit l'inscription sur deux

la forme des lettres, ne sont assurément pas du tems de Manlius, où la langue latine étoit beaucoup plus barbare, et la forme des lettres bien plus grossière, comme on peut s'en convaincre en comparant cette inscription avec celles du tombeau de Scipion, dont il a été parlé ci-dessus, p. 366, col. 2. Pour peu que l'on soit familier avec les inscriptions données par Gruter, Muratori et d'autres, on ne sera nullement étonné de trouver dans celle de Manlius, le *cœraverunt*, le *duumvires* et l'*eisdemque*; car le premier de ces mots se rencontre même souvent dans les inscriptions du tems des empereurs, ainsi que d'autres plus mal écrits encore. On sait d'ailleurs que dans les lieux hors de Rome on n'apportoit point tous les soins possibles à l'exactitude des inscriptions, quoiqu'elles fussent destinées pour des monumens publics; soins qu'on avoit cependant coutume de prendre dans cette ville. *C. F.*

(1) Les cannelures du tiers de ces colonnes ont été détruites par le tems; celles du reste de leur fût sont peu ressenties, et n'ont plus de faces plattes. *C. F.*

(2) Non pas à deux colonnes, mais à six. Voyez ci-dessus pag. 529, note 2. La base ou le tore du temple de Cora est singulier par un profil qu'on ne rencontre pas ailleurs, et qui est fait avec beaucoup d'art, afin qu'une partie des colonnes ne fut point dérobée à la vue; ce qui seroit arrivé sans cela, à cause que le temple est placé sur un soubassement un peu haut. *C. F.*

(3) On pourra voir les plans et les mesures qu'en doit publier M. Antolini, et en faire la comparaison avec les dessins de Raphaël. On peut consulter aussi la description et les figures qu'en donne Piranesi dans un ouvrage particulier, intitulé : *Antichità di Cora*, quoiqu'elles ne soyent pas de la plus grande exactitude. *C. F.*

lignes,

lignes, qu'on a placée, en la copiant, sur plusieurs (1) lignes, et qu'on a d'ailleurs mal rendue (2) ; la voici :

M. MANLIVS M. F. L. TVRPILIUS. DVOMVIRES DE SENATVS SENTENTIA AEDEM. FACIENDAM COERAVERVNT EISDEMQVE PROBAVERE.

§. 43. Il faut d'abord remarquer qu'il y a ici deux mots écrits d'une manière singulière ; DVOMVIRES, au lieu de DVVMVIRI ; et EISDEMQVE, au lieu de EIDEMQVE ou IIDEMQUE. De plus, il y auroit quelque chose à dire sur le titre de *duumviri*. M. Manlius n'est pas connu ; et il paroît cependant ici que le pronom de Marcus a été repris par la famille de Manlius (3), quoique le crime de M. Manlius, surnommé Capitolinus, l'eut fait rejetter comme étant de mauvais augure ; ce qui se trouve confirmé par la leçon reçue, de Tacite (4), chez qui le Manlius qui fut battu par les Germains, a le pronom de Marcus. Il y a des écrivains (5) qui doutent de la justesse de cette leçon, à cause que ce Manlius porte ailleurs le nom de Cnejus (6). Mais Lucius Turpilius est probablement

(1) Volp. *loc. cit.* Murator. *Inscript. p.* 147, *n.* 4.

(2) Apian. *Inscript. pag.* 184. Grut. *Inscript. tom. I*, *p.* 128, *n.* 7.

(3) Tit. Liv. *lib. vj*, *c.* 12, *n.* 20.

(4) *De morib. Germ. c.* 37.

(5) *Freinshem. ad h. l. Taciti.*

(6) *Epit.* Livii. *lib. lxvij*, *c.* 5.

Il y a une autre raison contre la leçon reçue de Tacite, que ni les commentateurs ni les interprêtes n'ont pas remarquée, en faveur de l'opinion de Freinshemius ; c'est que Festus, qui a écrit après Tacite, répète au mot *Manliæ*, ce décret de la famille Manlia, rapporté par Tite-Live, comme étant encore en usage de son tems, ou du moins comme n'ayant pas encore été transgressé jusqu'alors : *Manlia gentis patriciæ decreto nemo ex ea Marcus, appellatur, quod Marcus Manlius qui Capitolium a Gallis defenderat, cum regnum affectasset, damnatus, necatusque est.* Cette autorité, réunie à celle de l'épitôme de Tite-Live, semble devoir prévaloir ; mais, d'un autre côté, l'inscription du temple mérite, comme monument public, qu'on y ajoute foi ; et je ne saurois croire que cette inscription soit antérieure à Marcus Manlius Capitolinus ; je la regarde, au contraire, comme bien plus récente, ainsi que je l'ai dit ci-dessus. Mais peut-être objectera-t-on que Manlius, étant de la famille Manlia, domiciliée à Cora, ou bien lui étant allié, comme je le remarquerai ci-après ; il n'a pas cru devoir se conformer au décret de la famille Manlia,

le même que celui qui fit élever une statue à Germanicus (1); car le pronom du père étoit le même que celui du fils. Ce temple doit donc avoir été bâti du tems de Tibère; et les deux personnages désignés dans l'inscription ont sans doute été nommés duumvirs pour veiller à la construction, et vraisemblablement aussi à l'inauguration de ce temple; car on sait que le sénat de Rome créoit souvent des duumvirs (2) pour présider aux choses sacrées (3). Volpi n'a pas osé déterminer l'époque où ce temple

à Rome. Sigonius, dans ses commentaires sur le passage en question de l'épitôme de Tite-Live, prétend que, sur la foi des anciennes inscriptions, il faut lire *Cn. Manlius. C. F.*

(1) Grut. *Inscript. p.* 236, *n.* 3.

(2) Tit. Liv. *l. vj*, *c.* 3; *l. vij*, *c.* 28, Conf. Pighius *Annal. a.* 764, *pag.* 540. Voyez ci-dessus liv. vj, ch. 6, §. 21.

(3) On pouvoit douter encore, que, comme Cora, étoit une colonie éloignée de Rome, les duumvirs, chargés de veiller à la construction de ce temple, eussent été choisis tous deux parmi les magistrats de ce même pays; sur-tout quand on sait que dans les colonies et dans les municipalités on donnoit le nom de sénat à la réunion des décurions qui formoient une cour de justice (*curia*); comme on le voit aussi par une inscription que cite Martorelli, *De regia theca calam. lib. ij*, *c.* 5, *par.* 2, *p.* 452, et par beaucoup d'autres que l'on trouve chez Gruter et Muratori, ainsi que par Pline, *Epist. lib. x*, *epist.* 83 *et* 115, et par d'autres autorités, que rapporte le cardinal Noris, *Cenotaph. Pis. Diss.* 1, *c.* 3, et Mazochi, *Comment. in reg. Hercul. Mus. æn. tab. par.* 3, *c.* 5, *pag.* 404. L'on apprend d'ailleurs par les Pandectes, *l. Cura* 4, *De muner. et honor. l. Curator* 1, *De oper. publ.*, que dans les municipalités et les colonies on choisissoit un membre du conseil pour veiller à la conservation des monumens et des ouvrages publics. Tel étoit le duumvir Lucius Annius Mammianus Rufus, qui présida et qui contribua à la construction du théâtre d'Herculanum, d'après l'inscription qu'on y a trouvée et que citent le marquis Marcello Venuti, *Descr. delle prime scop. ec.*; Seigneux de Correvon, *Lettres sur la découverte de la ville d'Herculanum, tom. I*, *lett.* 4, *p.* 108; Gori, *Symbol. litter. tom. I*, *p.* 120, et tant d'autres écrivains qui ont parlé des antiquités de la ville d'Herculanum; et tel étoit aussi Publius Celsus Murinus, sur-intendant des bâtimens de Pestum, nommé dans une inscription de cette même ville, que rapportent le baron Antonini dans sa *Lucania illustrata*, *par.* 2, *disc.* 3, *p.* 231, et le père Paoli, *Rovine della città di Pesto*, *Diss.* 2, *n.* 40, *p.* 53. Quelquefois il y avoit deux présidens ou intendans des bâtimens. On en voit un exemple bien clair dans une inscription que l'on a trouvée dans la cour du palais Farnèse, rapportée par Brissonius, *De form. l. vj*, *c.* 72, *p.* 492; par Fleetwood, *Inscr. p.* 67, *n.* 1; mais plus correctement par Piranesi, *Della*

a été bâti ; on peut cependant assurer, d'après le style de son architecture, que ce n'est pas un ouvrage du tems de la république.

§. 44. Je remarquerai ici que le beau reste d'un entablement dorique qui étoit autrefois à Albano, et que Chambray (1) a cité, ne se trouve plus nulle part. Je ne puis pas me ressouvenir non plus du tombeau d'ordre dorique que ce même écrivain prétend avoir vu à Terracine (2).

§. 45. Le second ordre de colonnes, savoir, l'ionique, a été employé pour la première fois, à ce qu'on croit, au temple de Diane à Ephèse (3). Plusieurs années après que ce temple eut été consumé par les flammes, il fut rebâti magnifiquement par l'architecte Chersiphron (4). Parmi le grand nombre de colonnes qui ornoient ce

magnif. de' Rom. tav. 37. On peut conclure de-là que l'on prit dans le conseil de Pozzuoles les duumvirs qui présidèrent à un bâtiment soit porte, soit chantier, qui devoit avoir lieu avec d'autres travaux devant le temple de Sérapis. Dire que les noms des duumvirs nommés dans l'inscription de Cora (ou du moins celui de Manlius), étoient des noms de familles romaines ; ce n'est point faire disparoître le doute dont il est question ; parce qu'il est généralement connu qu'un grand nombre de familles romaines ont passé dans les colonies, comme on peut en juger par les médailles principalement, et par les inscriptions ; et que d'ailleurs les affranchis, les officiers, les soldats et tous ceux qui se mettoient sous la protection de quelque personnage ou famille illustre, en prenoient souvent les noms et surnoms. Voyez les *Mém. de Trévoux, année* 1702, *art.* 5.

Après avoir écrit ces réflexions, une observation nouvelle n'a pas peu contribué à me confirmer dans mon idée. C'est que Joseph Scaliger, dans une table historique de faits mémorables, ajoutée à l'ouvrage de Gruter que nous avons cité, au mot *Senatus, tom. IV, p.* 81, se sert de l'expression *Senatus municipalis* (sénat municipal), qui est précisement la denomination qu'on lui a donnée dans cette inscription. *C. F.*

(1) *Parall. de l'archit. anc. et mod. p.* 19.

(2) *Ibid. p.* 33.

(3) Vitruve, *lib. iv, c.* 1, *p.* 126.

(4) Selon Strabon (*lib. xiv, p.* 949, *princ.*), Chersiphron fut le premier architecte de ce temple, qu'un autre aggrandit ensuite en le rebâtissant. Ayant été brûlé enfin par Erostrate, comme il a été dit ci-dessus pag. 234, note 2, il fut reconstruit par l'architecte Cheiromate, le même qui bâtit Alexandrie, et qui offrit à Alexandre de faire une statue du mont Athos. *C. F.*

temple, il y en avoit trente-six, dont le fût étoit d'un seul bloc. C'est de cette manière, et non autrement, je pense, qu'il faut entendre un passage de Pline(1); et au lieu de la leçon suivante dans toutes les éditions de cet écrivain : « *ex iis xxxvj cœlatæ uno* « (d'autres lisent *una*) *a Scopa*, » je lis, en changeant seulement deux lettres : *uno e scapo*, d'un seul fût. Sans cette correction ce passage n'a point de sens, et ne peut rester par plusieurs raisons. Scopas étoit un des plus grands statuaires du tems de Phidias ; qu'avoit-il donc de commun avec le travail des colonnes, qui ne pouvoit regarder qu'un tailleur de pierre ? Scopas, qui en même tems étoit un grand architecte, bâtit le temple de Pallas à Tegée, auquel on employa, pour la première fois, des colonnes de l'ordre corinthien ; et cela eut lieu dans la quatre-vingt-seizième olympiade (2) ; mais le temple de Diane ne fut rebâti que dans la cent et sixième olympiade : il y a eu par conséquent entre la construction de l'un et la réédification de l'autre de ces édifices un intervalle de plus de quatre-vingt-dix ans (3). Saumaise (4) a formé cette difficulté sur le passage de Pline ; et Polenus (5) l'a répétée sans en donner une meilleure solution que Saumaise. D'autres, qui ont touché le même point, parlent toujours de trente-six colonnes (6) sculptées par Scopas. Il faut remarquer ici qu'Appien fait mention de colonnes ioniques, qui décoroient l'arsenal du port de Carthage (7).

(1) Pline, *lib. xxxvj, c.* 14, *sect.* 21.

(2) C'étoit la première année de la quatre-vingt-dix-septième olympiade. Pausanias, *l. viij, c.* 45, *p.* 693. *C. F.*

(3) L'intervalle ne seroit que d'environ quarante ans, puisque chaque olympiade n'est composée que de quatre années. Voyez ce que Winkelmann dit liv. vj, ch. 2, §. 19 et suiv., où il avance cette même opinion sur le passage en question de Pline. *C. F.*

(4) Pline, *Exercit. in* Solin. *p.* 813, *B. ed. Paris.* 1629.

(5) *Dissert. sopra al tempio della Diana d'Efesa, fra le dissert. dell'Accademia di Cortona*, *tom. I*, *part.* 2, §. 9, *p.* 14.

(6) Montfaucon, *Ant. expliq. tom. II*, *liv.* 2, *ch.* 11, *p.* 84.

Montfaucon ne dit pas cela ; il assure seulement que de trente-six colonnes ornées de sculptures, il y en avoit une de la main de Scopas ; ainsi que Pline a véritablement voulu le faire entendre. *C. F.*

(7) *Libyc. p.* 45, *lib. viij, ed. cit.*

§. 46. Je me rappelle ici ce que j'ai remarqué à l'un des plus beaux chapiteaux de toute l'antiquité, qui se trouve dans l'église de Saint-Laurent, hors de Rome, dont toutes les colonnes, ainsi que leurs chapiteaux sont différens les uns des autres. Au milieu d'une des volutes, il y a, dans ce qu'on appelle l'œil, au lieu de la rosette qui y est ordinairement, une grenouille étendue sur le dos; et dans l'autre on voit un lézard qui est tourné autour de la rosette (1). Comme les chapiteaux qui sont dans cette église y ont été portés de différens endroits de Rome, j'ai lieu de penser que le chapiteau dont nous parlons a appartenu au temple de Jupiter et de Junon, que Métellus fit bâtir dans son portique par Saurus et Batrachus de Sparte (2). On sait que

(1) Voyez la Planche XXVIII à la fin de ce volume.

(2) Winkelmann, dans son *Explication de Monumens de l'antiq. n.* 206, donne ce même chapiteau, avec une explication, *part. IV*, *chap.* 14. Mais quant aux deux temples, il a fait à ce sujet de plus mures réflexions, que nous allons rapporter dans ses propres termes. « Des deux temples du portique de Métellus l'un étoit dédié à Jupiter Stator, et l'autre à Junon; Bellori, *Fragm. vet. Romæ, tab.* 2; et quoique Pline prétende qu'ils ont tous deux été bâtis par ces architectes, je crois devoir préférer l'autorité de Vitruve, qui, *liv. iij, ch.* 1, donne le nom d'Hermodore à l'artiste qui bâtit le temple de Jupiter; de sorte que l'on peut dire que Saurus et Batrachus ont concourru ensemble à bâtir celui de Junon; lequel, selon l'idée qu'on peut se former d'après les fragmens de l'ancien plan de Rome, étoit un simple prostyle, c'est-à-dire, qu'il n'avoit des colonnes qu'au pronaos ou portique de devant, sans avoir de péristyle ou de colonnade qui l'environnât sur les côtés. Le temple de Jupiter, selon Vitruve, avoit son pronaos et son posticum; c'est-à-dire, un portique par devant et un par derrière; mais, suivant l'ancien plan de Rome, il étoit prostyle et péristyle, c'est-à-dire, qu'il avoit un portique sur le devant avec des portiques sur les côtés, mais sans posticum ou portique par derrière. Or, cette différence entre le rapport de Vitruve et le plan de Rome, dont nous parlons, pourroit se concilier par une inscription mutilée qui se conserve au palais Albani, et qu'on a découverte en fouillant dans les endroits mêmes où ces temples avoient été bâtis autrefois. Bellori, *l. c. p.* 10. Cette inscription porte qu'Adrien fit réparer ces temples (*has ædes*), endommagés par un incendie; et, supposé que cette inscription parle des temples de Jupiter et de Junon renfermés dans le portique de Métellus, comme le prétend Bellori, on pourroit dire, quant au temple de Jupiter, que le portique de derrière, endommagé par le feu, a été démoli lors de la répara-

Pline (1) rapporte que ces deux architectes n'ayant osé placer leurs noms à ce temple, les ont indiqués par la grenouille et le lézard qui en sont la signification en grec, et qu'ils ont placés, dit-il, *in columnarum spiris*. Hardouin (2) croit que ces animaux étoient sculptés sur la base des colonnes, c'est-à dire, sur le tore, parce que Pline donne ailleurs à cette partie le nom de *spira* (3); mais cet écrivain ne s'est sans doute pas ressouvenu que Vitruve (4) donne le même nom aux volutes. Je crois néanmoins que Pline s'est servi, dans ce passage, du mot *spira*, dans sa signification propre et naturelle, quand il veut dire une spirale telle que celle que forme le serpent en se roulant sur lui-même; d'autant plus que sur un sarcophage qui est dans le palais dit la Farnesine, il y a au-dessus de l'inscription (5) un chapiteau ionique du travail le plus délicat, dont les volutes sont réellement formées de serpens entortillés l'un dans l'autre. Pline parle également ici de la spirale des volutes ioniques; par conséquent les figures allégoriques des noms des artistes sont représentées dans des volutes, comme nous le voyons (6) dans le

tion de ce temple; de manière qu'Adrien, en y ajoutant des portiques sur les côtés, en avoit fait un péristyle; état où ce bâtiment se sera trouvé du tems de Septime-Sévère, quand on dressa l'ancien plan de Rome. Je ne dirai pas si les deux temples en question furent les premiers qu'on bâtit en marbre à Rome». Ces réflexions sont, je pense, suffisantes pour réfuter l'erreur du père Hardouin dans sa note sur le passage de Pline que nous allons citer, note 2 de cette page, où il prétend que les deux temples, construits par Saurus et Batrachus, étoient, selon Pline, ceux de Junon et d'Apollon; tandis que cette erreur est combattue par le texte même de Pline, qui continue à parler du temple de Jupiter et de celui Junon. *C. F.*

(1) *Lib. xxxvj*, *c.* 5, *sect.* 4, §. 14.

(2) *Not. ad.* Plin. *lib. xxxvj*, *c.*24, *sect* 56, *n.* 7.

(3) *Loc. cit.*

(4) *Lib. iij*, *c.* 3, *init.*

Vitruve se sert du mot *spira* pour exprimer le tore de la base, et la base entière de la colonne, dans le même sens que Pline. C'est ce que Winkelmann s'est rappellé dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, *loc. cit.* *C. F.*

(5) Gruter. *Inscript. p.* 593, *n.* 2.

(6) Il ne faut pas supposer ce qui est en question, savoir, que Pline ait voulu parler des volutes ioniques et de leurs spirales. Je suis porté à croire exactement le contraire; car il me paroît évident qu'il parle du tore de la base et non pas du chapiteau: 1°. parce que dans

chapiteau dont il est question. Ce seroit une folie de vouloir

ce même livre *ch.* 24, *sect.* 56, il en fait une distinction précise, en appellant *spira* le tore ou la base, pour ne pas le confondre avec le chapiteau, *primum columnis spiræ subditæ, et capitula addita;* 2o. parce que le terme de *spira* est appliqué à cette même partie par Vitruve, *loc. cit.;* par Pollux, *lib. vij, cap.* 27, *segm.* 121; par Flave-Joseph, *Antiq. lib. xv, cap.* 11, *n.* 5, et par Festus, v. *Spira;* tandis qu'au contraire la volute est appellée *voluta* par Vitruve même. Avec quel front maintenant, et sur quel fondement pourroit-on soutenir, contre le sentiment universel des auteurs qui ont parlé de ces matières, que dans l'origine on a voulu désigner une volute par le mot *spira?* Pourquoi ne pas faire une réflexion beaucoup plus juste, et poser que *spira* s'est dit d'abord du tore, parce que cette partie ressemble à un cercle qui tourne autour du fût de la colonne ou bien de la base; comme il paroît que l'a voulu faire entendre Festus à l'endroit cité : *Spira dicitur et basis columnæ unius tori, aut duorum, et genus operis pistorii, et funis nauticus in orbem convolutus; ab eadem omnes similitudine?* ou bien, parce qu'on y avoit exécuté quelqu'ouvrage en tortillis, comme on en trouve de diverses manières aux bases, dont on peut voir des exemples chez Piranesi, *Della magnif. de' Romani, tav.* 9 *et seqq.* Qui sait, si ce n'est point pour courir moins de risque d'être détruit par la main du tems, que Saurus et Batrachus ont placé, dans cet endroit, les emblêmes de leurs noms; en supposant, ce qui paroît invraisemblable à Winkelmann, que le tore étoit uni et lisse. Sans cela, il faudra croire, d'après le récit de Pline même, que le fait dont il s'agit, n'étoit fondé que sur un conte populaire; ou du moins on pourra supposer que ces deux artistes plaçoient le lézard et la grenouille sur tous leurs ouvrages indistinctement, comme des emblêmes de leurs noms; et cela simplement pour satisfaire leur caprice, et non parce qu'il leur avoit été défendu de les mettre en lettres sur quelque partie de ces deux temples. Car, outre le tore dont parle Pline, et le chapiteau de S. Laurent, on voit ces mêmes emblêmes sur une grande rose trouvée, il y a quelques années, dans les fouilles de la maison de campagne de Cassius, à Tivoli, et qui se voit maintenant au cabinet Clémentin. Cette rose a été mise au jour par l'abbé Visconti, *tom. I, tav. A. n.* 10, de qui nous l'avons empruntée pour la donner à la page 522 de ce volume. Il faut observer néanmoins que sur cette même rose il y a aussi une abeille ou quelqu'autre insecte, que l'on ne peut pas bien distinguer, parce que le corps en est mutilé en partie. On peut donc conjecturer que Saurus et Batracus avoient pour associé dans la bâtisse de l'édifice auquel cette rose servoit d'ornement (si toutefois ils en ont été les auteurs) un autre artiste dont le nom pouvoit être représenté par une abeille; ou bien, que ces emblêmes avoient quelqu'autre signification qui nous est inconnue, comme on peut le dire avec beaucoup de probabilité des figures posées sur les chapiteaux, dont il sera parlé ci-après ch. II, §. 12. Ou enfin que c'étoit un pur jeu

p étendre qu'au lieu de *columnarum*, il faudroit lire *capitulo*-

d'imagination de ces artistes, comme tant d'autres ornemens dont on ne sauroit donner des raisons satisfaisantes. Passeri (*Thes. gemm. astrif. tab.* 146) cite une pierre sur laquelle on voit plusieurs étoiles avec une grenouille, un lézard et une écrevisse; ce qui avoit sans doute pour objet quelque signification relative à l'astronomie, comme le pense cet auteur, ou bien offroit quelqu'autre sens mystérieux que nous ne connoissons pas.

Mais tous ces raisonnemens, et tous ceux qu'on pourroit faire, seront réduits à bien peu de chose par la réflexion qu'il auroit fallu d'abord examiner si le chapiteau de S. Laurent, par sa forme et par le style dont il est, peut être considéré comme un ouvrage du siècle d'Auguste? Quant à moi, je le regarde comme bien postérieur, et c'est là aussi le sentiment de quelques bons architectes qui ont considéré cet ouvrage avec attention, comme le remarque l'abbé Raffei, *Saggio di osservaz. sopra un basso ril. della villa Alb. n.* 6, *p.* 29; quoiqu'il semble pencher pour l'opinion de Winkelmann sur le passage en question de Pline. Cependant en supposant même que ce chapiteau soit d'un tems postérieur, on pourra croire que les animaux étoient les symboles des noms des artistes qui l'ont fait, ou bien du possesseur de l'édifice auquel ils avoient été adaptés, suivant l'usage de ces tems, ainsi que l'abbé Raffei le prouve par un bon nombre d'exemples, cités en partie par Fabretti, *Inscript. cap.* 3, *num.* 37, *pag.* 186, et par Buonarruotti, *Osservaz. sopra alc. framm. ec. tav.* 9, *fig.* 4, *p.* 74; exemples par lesquels il paroît qu'on mettoit sur les monnoyes, sur les tombeaux et sur d'autres monumens des symboles qui faisoient allusion à ceux qui en étoient les possesseurs.

C'est ici, je pense, une occasion favorable pour examiner si les Grecs et les Romains avoient véritablement une loi qui défendoit aux architectes de mettre leurs noms sur les édifices publics à la construction desquels ils présidoient? Seigneux de Correvon (*Lettres sur Herculanum*, *t. I*, *lett.* 4, *p.* 109) assure, en traitant cette question, qu'une pareille loi fut faite du tems d'Adrien, et il cite le petit nombre d'architectes qui ont mis leurs noms sur les édifices dont il nous reste encore quelques parties. J'ajouterai à ces noms celui d'un certain ...anius Dion, dont il est fait mention dans un architrave du temple de Cérès, parmi les ruines de l'ancienne Capène, appellée maintenant *Civitucula*. Ce Dion florissoit dans les plus beaux tems de l'art, comme on le voit par les restes de ce temple. Consultez Galletti, *Capena munic. de' Rom. pag.* 11. Mais j'aurois désiré qu'on eut donné quelque preuve de l'autenticité de la loi d'Adrien dont il s'agit; car je ne trouve pas qu'aucun écrivain en ait parlé dans la vie de cet empereur; et cette loi, ni aucune autre sur le même sujet, ne se rencontre parmi les loix romaines; car on ne peut pas appliquer aux architectes les loix des Pandectes au livre L, titre : *De operibus publicis*. D'après ce que dit Pline, il paroît que la défense faite à Saurus et à Batrachus leur fut particulière dans cette occasion, et qu'elle étoit bien antérieure au tems de l'empereur Adrien. *C. F.*

rum

rum (1). Le temple du portique de Métellus auroit donc été d'ordre ionique (2). Qu'on ait placé dans d'autres volutes des figures allégoriques, c'est ce qu'on ne sauroit mettre en doute; et nous en avons une preuve manifeste dans les sept chapiteaux de l'église de Sainte-Marie de Trastevère, dont la rosette de l'œil est remplacé par le buste d'Harpocrate, tenant le doigt sur la bouche. Dans l'église de Sainte-Galla, qu'on appelle aussi Sainte-Marie du Portique, c'est-à-dire, dans le portique de Métellus ou d'Octavie, il y avoit encore du tems de Bellori (3), des colonnes avec des chapiteaux ioniques; et probablement y en a-t il eu de pareils à ceux dont nous venons de parler; mais aujourd'hui il y a des piliers au lieu de colonnes; et ces piliers ont été maçonnés, d'un goût barbare, au milieu de ces colonnes; de même qu'on l'a fait de nos jours dans l'église de Sainte-Croix de Jérusalem.

§. 47. Dans les anciens chapiteaux ioniques, les volutes sont placées dans une ligne droite horisontale, et sont quelquefois tournées en-dehors aux colonnes des angles; comme cela se voit

(1) Winkelmann, dans son *Explication de Monum. de l'antiquité*, avance, par forme de question, ce même sentiment, en paroissant approuver une pareille correction; il est impossible de l'admettre, si l'on fait réflexion à ce qui a été dit dans la note précédente, relativement sur-tout à la distinction que Pline établit entre les mots *spira* et *capitellum*. *C. F.*

(2) D'après ce qui a été dit on ne sauroit tirer cette conséquence du passage de Pline, et moins encore conclure que le chapiteau de S. Laurent ait appartenu au temple ou aux temples qu'il cite. Il ne s'exprime point à cet égard comme il l'auroit sûrement fait s'il eut vu ces figures symboliques aux chapiteaux. On pourroit plutôt tirer cette conséquence d'après Pollux, qui, à l'endroit cité, *l. vij, c.* 27, *segm.* 121, appelle σπεῖρα, *spira*, la base des colonnes ioniques, pour la distinguer ainsi de la base des colonnes doriques, qu'il appelle στυλοβάτης, *stylobate*. Mais Vitruve, *l. iij, ch.* 3, ne fait aucune distinction de l'ordre auquel la *spira* convenoit spécialement; et nous voyons encore à l'ordre corinthien et au composite des bases avec deux tores ornés de sculpture. Voyez l'explication des gravures Pl. XXIX, à la fin de ce volume. *C. F.*

(3) *Notæ ad fragm. vestig. vet. Rom. tab.* 2, *pag.* 10.

au temple d'Erecthée (1). Dans les derniers tems de l'antiquité, on commença néanmoins à retourner toutes les volutes en dehors, comme on peut le voir, entr'autres, au temple dit de la Concorde, et comme font, en général, les modernes. C'est une erreur de croire que Michel Ange (2) ait été le premier à les placer de cette manière. Ce n'est pas lui non plus qui le premier a donné plus d'élévation aux chapiteaux ioniques ; car ils avoient déja cette hauteur aux bains de Dioclétien ; ils étoient même deja plus hauts que ne l'enseigne Vitruve, savoir, du tiers du diamètre des colonnes (3).

§. 48. Rien n'est plus singulier que les chapiteaux ioniques que Raphaël a trouvés sur les colonnes du portail d'un temple, près l'église de Saint-Nicolas *in carcere* à Rome, dont les côtés (*fustellini*), et non pas le devant (*i cartocci*) des volutes sont tournés en devant, ainsi que Raphaël l'a remarqué au bas de ses dessins.

§. 49. Après l'ordre ionique, vient l'ordre corinthien, dont, suivant Vitruve (4), le sculpteur Callimaque conçut la première idée, en voyant un panier couvert d'une tuile, et entouré d'une plante d'acanthe. Le torse d'une très-belle caryatide dans le jardin intérieur du palais Farnèse, porte sur la tête une corbeille, autour de laquelle on apperçoit encore les restes des feuilles d'acanthe qui ombrageoient la corbeille, et qui ont donné au sculpteur l'idée du chapiteau corinthien. Il n'est pas possible de bien déterminer le tems auquel vécut Callimaque (5); il paroit

(1) Le Roy, *Monum. de la Grèce, tom. I, part. II, p.* 51. Voyez ci-après ch. 2, §. 12.

(2) Domenichi, *Vite de' pittori nap. tom. I, p.* 48.

(3) Vitruve (*liv. iij, ch.* 3, *p.* 116) veut que l'abaque ou le tailloir de ce chapiteau ait en carré le diamètre du bas de la colonne, en y ajoutant une dix-huitième partie; et que sa hauteur, en y comprenant les volutes, soit de la moitié de sa largeur. *C. F.*

(4) *Liv. iv, ch.* 1. Voyez la lettre du père Paoli ci-après, au §. 40.

(5) Voyez liv. iv, ch. 6, §. 12, où Winkelmann fait plusieurs observations

cependant qu'il doit avoir fleuri avant Scopas : car celui-ci rebâtit (1), dans la quatre-vingt-seizième olympiade, un temple de Pallas à Tegée (2), dans lequel il y avoit au-dessus du premier rang de colonnes d'ordre dorique, un second rang de colonnes d'ordre corinthien; et on voit à la Niobé (morceau qui, selon toute probabilité, est de la main de cet artiste (3)), ainsi qu'au Laocoon, qu'on y a travaillé avec le trépan, dont ce même Callimaque a été, à ce qu'on prétend, l'inventeur (4).

§. 50. Les colonnes corinthiennes doivent avoir, comme on sait, neuf diamètres de hauteur; cependant les colonnes du temple de Vesta ont onze diamètres d'élévation, en y comprenant le chapiteau ; ce qui nous prouve que ce temple a été bâti dans le tems qu'on se permettoit déja de grandes licences dans l'architecture, et que les longues colonnes en fuseau étoient déjà à la mode (5).

sur l'époque où Callimaque a vécu, à l'occasion d'un bas-relief du cabinet du Capitole, que quelques-uns croyent être celui de Callimaque dont parle Pline, lequel étoit en bronze et non pas en marbre. *C. F.*

(1) Voyez ci-dessus pag. 588, note 2.

(2) Pausan. *l. viij, c.* 45, *p.* 693, *l.* 19.

(3) Voyez liv. vj, ch. 2, §. 20.

(4) Voyez liv. iv, ch. 6, §. 12.

(5) La proportion des colonnes du temple de Cyzique, ville de la Mysie, étoit bien plus grande. Au rapport de Xiphilin, dans la vie d'Antonin le Pieux, *pag.* 269, cité aussi par Dion Cassius, *tom. II, lib. lxx, c.* 4, *p.* 1173, et par Zonare, *Annal. tom. I, lib. xij, princ. p.* 593, *D.*, ces colonnes, d'un seul bloc, avoient de hauteur cinquante coudées ou soixante-quinze pieds grecs, qui font soixante-onze pieds de Paris (comme le remarque Caylus, *Rec. d'Ant. t. II, Antiq. grec. pl.* 66, *p.* 231), sur quatre coudées de diamètre; c'est-à-dire, que leur hauteur étoit de douze diamètres et demi. On peut conclure de cette proportion qu'elles étoient de l'ordre corinthien, quoique cela ne soit dit nulle part. Les écrivains ne s'accordent pas sur l'époque précise de la construction de cet édifice; mais je crois qu'on peut les concilier, en disant qu'il fut commencé sous l'empereur Adrien, en expliquant de la sorte Jean d'Antioche, surnommé Malala, qui (*Hist. chronol. lib. ij, in fine, p.* 119, *A*) dit que ce temple fut bâti par ce même empereur, ainsi que le disent aussi la Chronique Alexandrine, la Chronique Paschale et Winkelmann liv. vj, ch. 7, §. 11 ; mais qu'il fut achevé par Marc-Aurèle et Lucius Vérus, comme le rapporte expressément Aristide, *Panegyr. Cyzic. oper. tom. I, p.* 241, qui se trouva pré-

§. 51. C'est sans doute sous les empereurs romains que l'on commença à employer d'une manière particulière les colonnes de l'ordre corinthien. L'entablement même ne portoit pas immédiatement sur les colonnes ; mais on faisoit saillir au-dessus des colonnes des poutres (c'est-à-dire, de pierre ou de marbre) ; et ces poutres étoient soutenues par les colonnes, ainsi qu'on le voit au temple de Pallas du forum de Nerva, et à l'arc de Constantin. C'est de la même manière qu'est bâti le portail du temple de Castor et Pollux à Naples, aujourd'hui l'église de Saint-Paul, appartenant à l'ordre des théatins ; et que l'étoit aussi le temple de Jupiter Olympien à Athènes (1), que l'empereur Adrien fit achever, où l'entablement profile même sur les colonnes de côté ; les poutres y saillissant au-dessus des colonnes, comme au portail dont nous venons de parler.

§. 52. Le dernier ordre que les anciens ayent trouvé, c'est l'ordre composite ou romain ; lequel ne consiste qu'en une colonne avec un chapiteau corinthien, auquel on a ajouté les vo-

sent à sa dédicace et qui prononça le panégyrique qu'il avoit fait pour cette occasion. Nous devons remarquer ici que Xiphilin et Zonare, ou l'auteur qu'ils ont copié, s'est trompé en disant qu'un horrible tremblement de terre a renversé cet édifice sous le règne d'Antonin le Pieux. On peut consulter aussi Jebb, dans la collection historique qui se trouve à la tête d'Aristide, où, à l'année de Rome 922, *n.* 12, il a traité cette question ; mais il ne me semble pas qu'il ait songé à faire ce rapprochement. Quoiqu'il en soit relativement à la différence du tems de la construction de ce temple à celui des empereurs sous lesquels l'art n'étoit pas encore tout-à-fait déchu, on peut dire que ces colonnes ont été faites à une époque antérieure à celle que Winkelmann voudroit fixer par la proportion de onze diamètres ; c'est-à-dire, à celle où les architectes prenoient déja de grandes licences en s'écartant des règles. Que ce temple ait été achevé de bâtir, voilà ce que je ne puis assurer. On trouve seulement chez Codinus, *De orig. Constantinop. p.* 65, *B*, que ses colonnes furent portées de Cyzique à Constantinople, pour servir au temple de Sainte-Sophie, réédifié par Justinien ; et il est fort probable qu'on avoit enlevé ces colonnes de ce temple, lequel, au rapport de Malala et de Xiphilin, étoit le plus grand qui fut au monde, de sorte qu'on l'auroit pris pour une ville, selon le témoignage d'Aristide. Voyez aussi les observations de Winkelmann sur le temple de Girgenti, §. 26. *C. F.*

(1) Le Roy, *à l'endroit indiqué.* Pococke, *tom. II, part. 2, c. 26, pl.* 78.

lutes de l'ordre ionique. L'arc de Titus est le plus ancien édifice qui nous reste de cet ordre.

§. 53. Nous devons remarquer ici touchant les colonnes en général, que le seul édifice des anciens que l'on connoisse en Italie, auquel chaque colonne ait son stylobate particulier, c'est un ancien temple à Assisi, dans l'Ombrie (1). Cette même particularité se voit à deux édifices de Palmyre (2), et à un temple représenté sur l'ancienne mosaïque de Palestrine (3).

§. 54. Il faut observer encore, comme une chose singulière, que les anciens employoient aussi des colonnes ovales : il s'en trouve de semblables dans l'île de Délos. M. le Roy (4), qui en parle, remarque à cette occasion, qu'il y a un chapiteau d'une pareille colonne ovale à la Trinité du Mont, à Rome; mais il n'a pas observé que, vis-à-vis de cette colonne, il y en a une autre qui lui ressemble exactement. Il y a encore à Rome deux autres colonnes ovales, et qui sont de granit blanc, dans la cour du palais Massimi *alle colonne;* et, suivant les apparences, les chapiteaux de marbre dont avons parlé appartiennent à ces colonnes, ou à d'autres de la même espèce (5).

(1) Pallad. *Archit. lib. iv, c.* 26. Palladio l'a fait plus élevé qu'il n'est effectivement. *C. F.*

(2) Wood, *Ruin. de Palmyre, pl.* 4.

(3) Voyez liv. vj, ch. 5, §. 14, et suiv. C'est ce qu'on voit à un temple sur un bas-relief de la villa Médicis, maintenant dans la galerie du grand duc à Florence. Nous le donnons à la fin de ce volume Pl. XXIX, d'après Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 38, *fig.* 1.

(4) Le Roy, *t. II, part.* 2, *p.* 51, *pl.* 26.

(5) Le Roy donne, à l'endroit cité, la figure de ce chapiteau de la Trinité du Mont, qu'on regarde comme l'unique de cette espèce, mais le dessin en est peu correct (v. Piranesi, *Della magnif. de' Rom n.* 67, *p.* 109, où il en donne une gravure plus exacte), tant parce qu'il y a changé les feuilles de chêne en feuilles d'olivier, que parce qu'il y a joint, d'après ses idées, un modèle du pilastre, ou des faces plates, dont il ne reste pas le moindre vestige. Le Roy prétend que ce chapiteau a du rapport avec les colonnes de Délos, dont Winkelmann parle ici. En effet, il ne seroit pas impossible que ce chapiteau fut venu de cette île; puisqu'on sait que le chevalier Gualdo de Rimini a fait venir de Grèce à Rome deux de ces colonnes, dont il fit présent aux pères de la Trinité du Mont, en 1652. L'inscription gravée sur la petite base, fait mention de cette donation et de l'année qu'elle

§. 55. Je dois joindre à ces remarques, sur la forme des édifices des anciens, deux réflexions qui viennent se présenter à mon esprit : la première a pour objet une idée de M. le marquis Galiani, à Naples, qui, dans sa traduction de Vitruve (1), croit que les maisons des personnes riches, de même que les palais (à la campagne, ainsi qu'il a sans doute voulu dire (2); car on sait

eut lieu. Le Roy pense qu'on employoit cette forme ovale pour donner une plus grande solidité aux colonnes des angles des péristyles. Les colonnes du palais Massimi peuvent être considérées comme formées chacune de deux demi colonnes, qui se trouvoient adossées contre de minces pilastres du même morceau de granit qui compose leur intérieur. D'après leur travail inégal et grossier, il me semble qu'on doit les considérer comme des productions de ces derniers siècles; peut-être même du tems où a été bâti le palais auquel elles sont employées actuellement; du moins peut-on le soupçonner par le grand nombre d'autres ouvrages de sculpture dont cet édifice est chargé. Cependant je ne prétends point contredire ceux qui veulent les regarder comme antiques. *C. F.*

(1) *Lib. ij*, *c.* 8, *pag.* 76, *num.* 1.

(2) C'est spécialement des maisons de ville et de campagne qu'il veut parler, comme il s'en explique plus clairement *liv. vij*, *ch.* 4, *p.* 276, *n.* 2. Il auroit dû pourtant exposer quelque raison plausible pour appuyer cette idée si bien déterminée. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'à la ville, aussi bien qu'à la campagne, il y avoit des maisons à différens étages, tant pour les patriciens, que pour les plébéïens et pour les pauvres. On en a une forte preuve par quantité de loix romaines qui défendoient d'élever les maisons au-delà d'une certaine hauteur déterminée, pour éviter les écroulemens et les autres accidens auxquels elles peuvent être sujettes, ainsi que l'observe Sénèque le rhéteur, *Controv. lib. ij*, *controv.* 9, et par beaucoup d'autres loix encore qui forçoient les architectes à élever ou à ne pas élever leurs bâtimens, afin de ne point ôter aux maisons voisines leur jour et la vue dont elles pouvoient jouir : je parlerai plus au long de toutes ces loix dans un ouvrage intitulé : *Vindiciæ*, *et observationes juris*, *vol. II.* Les loix de cette dernière espèce avoient lieu non-seulement à la ville, mais aussi à la campagne, comme on peut le voir chez le jurisconsulte Nerasius, *l. Rusticorum 2 princ. ff. De servit. præd. Rust.* Varron (*de ling. lat. liv. iv*, *ch.* 33), nous apprend que les cénacles, ou appartemens d'en haut, étoient ainsi appellés, parce qu'on y mangeoit, tandis qu'on habitoit le rez-de-chaussée : *ubi cœnabant cœnaculum vocitabant. Posteaquam in superiore parte cœnitare cœperunt, superioris domus universa cœnacula dicta;* et Sénèque le philosophe dit la même chose, *Epist.* 90. On loua ensuite ces cénacles aux personnes peu aisées; voilà pourquoi Juvenal dit : *In cœnacula rarus venit miles;* ou bien les maitres les donnoient

que le contraire avoit lieu dans les villes) n'étoient, en général, que d'un seul étage, sans avoir aucune chambre au-dessus du rez-de-chaussée. Il a raison pour ce qui regarde la description des maisons de campagne de Pline; mais quant à celle d'Andrien, il paroît visiblement qu'il y a eu des appartemens les uns au-dessus des autres, ainsi qu'on le voit aussi aux bains d'Antonin et de Dioclétien; tels ils étoient encore il y a deux cents ans. Quelques parties de ces édifices surprenans avoient jusqu'à trois galeries ou corps d'appartemens l'un au-dessus de l'autre (1). Dans les ruines d'une très-grande maison de campagne, sous l'ancien Tusculum, où est aujourd'hui la villa des jésuites, appellée *la Ruffinella*, il y avoit des chambres au-dessus des appartemens ordinaires du rez-de-chaussée : ces chambres néanmoins étoient basses et vilaines, et semblent n'avoir été destinées que pour les domestiques (2).

§. 56. La seconde réflexion est pour les amateurs de l'anti-

à leurs affranchis, comme on le voit chez Plutarque, *In Sylla*, *princ. oper. tom. I*, *p.* 451, ainsi que chez plusieurs autres écrivains que nous pourrions citer. Les deux maisons de campagne de Pline avoient, l'une et l'autre, plus d'un étage; c'est à quoi n'a pas songé Galiani, et Winkelmann ne s'en est pas non plus ressouvenu. A celle du Laurentin (ainsi que Pline le dit lui-même, *liv. ij*, *ch.* 17) il y avoit un pavillon composé d'un seul étage; mais d'un autre côté il y avoit une tour qui étoit élevée de quatre étages. La seconde maison de campagne de Pline, située en Toscane, avoit un bâtiment de deux et trois étages, mais sans tour, comme nous l'apprend son possesseur, *l. v*, *epist.* 6. Juvenal, *Sat.* 14, *vers.* 88 *et suiv.* parle de maisons de campagne très-élevées qui appartenoient à Centronius, à Tivoli, à Palestrine, et à Gaëte. Sidonius (*Carm.* 22, *vers.* 209 *et suiv.*) dit la même chose du bourg ou de la maison de campagne de Pontius Léontius. Voyez Sénèque le philosophe, *Epist.* 89, et *Consol. ad Helv. c.* 9, et autres. Consultez aussi George Greenius, *De villar. antiq. struct. c.* 6. *C. F.*

(1) Le célèbre cardinal Perrenot de Granvelle a fait lever et dessiner exactement, à ses frais, par Sébastien de Oya, architecte du roi d'Espagne dans les Pays-Bas, le plan des bains de Dioclétien; et ces dessins ont été gravés avec un art supérieur, et une grande propreté, en vingt-six feuilles *in-fol.* par Jacques Cock d'Anvers. Cet œuvre, avec une courte explication, parut en 1558: il est devenu fort rare.

(2) Voyez le dernier §. de ce chapitre.

quité, qui veulent juger en partie d'après les gravures, ou qui, en voyant les monumens anciens mêmes, n'ont pas assez de tems ou assez de connoissances pour distinguer ce qui en est véritablement ancien de ce qu'on n'a fait qu'y ajouter ou restaurer. Il faut remarquer que les temples et les fabriques des deux bas-reliefs de la villa Médicis, que Sante-Bartoli a placés dans son *Admiranda antiquitatum Romanorum* (1), sont, en grande partie, d'un ouvrage moderne, et qu'ils ne sont même exécutés qu'en plâtre; car on pourroit par-là se former de fausses idées de la forme des anciens édifices. Je m'apperçois même qu'un écrivain éclairé de notre siècle a été induit en erreur par ces gravures. L'endroit du bas-relief, qui représente le taureau qui est conduit au sacrifice par deux figures, n'a rien d'antique que les jambes des figures et une partie du toit; et celui où se fait le sacrifice du taureau, n'a d'ancien travail qu'une partie de la figure agenouillée qui tient ce taureau, et une autre figure du fond; tout le reste est restauré (2). Il en est de même du portail d'un temple sur un bas-relief de plusieurs figures dans la cour intérieure du palais Mattéi (3); sur la frise du portique on lit: IOVI CAPITOLINO. Ce temple est entièrement d'un travail moderne, et n'a été fait que pour donner à ce bas-relief la grandeur nécessaire pour remplir l'espace qu'il devoit occuper.

§. 57. Le second point du troisième article de ce chapitre, concernant les parties essentielles des édifices, regarde, en premier lieu, leurs parties intérieures, et secondement les parties qui sont à l'extérieur.

(1) *Pl.* 44 *et* 45, selon le rang que Winkelmann leur donne ici.

(2) Le premier de ces bas-reliefs est maintenant dans la galerie du grand duc à Florence. Il y a dans ce morceau plus d'antique que ne le dit Winkelmann; si toutefois il ne s'est pas trompé en voulant peut-être indiquer un autre bas-relief attaché, avec le second dont il parle, à la façade du palais, mais que Sante Bartoli n'a pas publié. Cependant l'un et l'autre de ces bas-reliefs offrent aussi beaucoup plus d'antique que ne le veut notre auteur. *C. F.*

(3) Montfauc. *Antiq. expliq. Suppl. tom. IV*, *après la pl.* 13.

§. 57.

§. 58. Les principales parties extérieures sont le toit, le comble, les portes, les fenêtres. Le toit étoit regardé par les anciens (qui, à ce qu'on prétend, ont pris les proportions de l'architecture de la forme du corps humain) (1) comme la tête du bâtiment, et y avoit le même rapport que la tête a avec le corps. Il ne faisoit pas, comme on le voit souvent au-delà des Alpes, même à des maisons royales, la troisième partie de toute la hauteur de l'édifice; mais il étoit tout-à-fait plat, ou bien avoit le plus souvent un comble plat, ou en terrasse, comme en ont encore aujourd'hui les maisons d'Italie. La supposition que les toits en talus ou pointe sont nécessaires dans les pays où il tombe beaucoup de neige, est destituée de tout fondement; car dans le Tyrol, où la neige ne manque point, tous les toits sont bas (2). Aux maisons des particuliers, toute la corniche, sur laquelle le toit portoit aussi en partie, étoit quelquefois faite de terre cuite, et de façon que les eaux pouvoient descendre par-là. Pour cet effet, on y plaçoit, à certaines distances données, des mufles de lion avec la gueule ouverte, par lesquels la pluie s'écouloit, ainsi que Vitruve (3) l'enseigne pour les temples. On a trouvé plusieurs morceaux de semblables corniches à Herculanum, qu'on peut voir dans le cabinet du roi de Naples, à Portici. A Rome, les conduits des gouttières aux maisons des particuliers se faisoient, en général, avec des ais.

§. 59. Le comble s'appelloit en grec ἀετός, ou bien ἀέτωμα, et devoit nécessairement se trouver aux bâtimens et aux temples des anciens, dont le toit, avec la couverture, formoit un triangle; car il est certain que les maisons n'étoient pas toutes en terrasse et sans comble, comme le prétend Saumaise (4), ainsi qu'on peut

(1) Voyez liv. iv, ch. 3, §. 34 et suiv.

(2) Il faut remarquer aussi que dans plusieurs pays de l'Allemagne les maisons sont couvertes de planches, ce qui demande plus de pente, tant pour faciliter l'écoulement des neiges, que pour empêcher que ces ais ne se pourrissent par l'humidité. *C. F.*

(3) *Liv. iij*, *ch.* 3, *à la fin.*

(4) Plin. *Exercit. in* Solin. *tom. I*, *c.* 55, *p.* 853. E.

s'en convaincre par d'anciens tableaux (1). Si l'on a regardé le comble du palais de César (2) comme un pronostic de sa future apothéose, il ne faut pas entendre par-là le comble seul, mais les ouvrages en bas-relief, ou plutôt les figures entières, qui ornoient cet édifice, suivant la manière d'en décorer les temples. Pompée avoit fait orner le comble de sa maison avec des proues de vaisseaux ; ce qui, selon Casaubon (3), est indiqué par ces mots, *rostrata domus*.

§. 60. La hauteur des temples se comptoit jusqu'à la pointe du comble ; par conséquent la hauteur du temple de Jupiter, à Girgenti, étoit de cent vingt pieds (4).

§. 61. On a tiré de fort loin l'étymologie du mot grec qui signifie comble, et l'on a cherché à y trouver la ressemblance d'un aigle dont les aîles sont étendues (5). Mon sentiment seroit plutôt que, dans le commencement on a placé un aigle sur le comble des temples, parce que les plus anciens étoient consacrés à Jupiter ; et que de là est venue cette dénomination (6).

§. 62. Les portes des anciens temples doriques étoient plus étroites par le haut que le bas (7), ainsi que le sont quelques portes égyptiennes, que Pococke appelle, à cause de cela (8), portes pyramidales. Dans des tems plus modernes, on a em-

(1) Et par beaucoup de bas-reliefs.

(2) Livius, *apud* Plat. *In Cæsare*, *oper. tom. I*, *p.* 738 *princ.*

(3) *In* Capitol. *Gordianos tres*, *p.* 189, *B. ed. Script. Hist. Aug. Par.* 1620.

(4) Voyez les observations de Winkelmann sur ce temple.

(5) Salmas. *Notæ in* Spart. *p.* 155, *A*, *B.* Gedoyn, *Eclaircissemens sur quelques difficultés generales qui se trouvent dans les auteurs grecs. Histoire de l'Académie des Inscript. tom. VII*, *pag.* 110, *edit. de Paris.*

(6) Begerus, *Spicil. antiquit. n.* 3, *p.* 6, 7, traite fort au long de cette étymologie, qu'il croit venir de l'aigle que l'on mettoit sur le fronton, ou intérieurement dans le tympan ; comme on voit plusieurs exemples de l'une et de l'autre manière, principalement sur les médailles. Voyez ci-après ch. 2, §. 11. *C. F.*

(7) Voyez Dempst. *De Etrur. reg. t. I*, *tab.* 31, *p.* 266, où il donne un prétendu vase étrusque, sur lequel on voit une de ces portes rétrecies par le haut. *C. F.*

(8) *Descript. of the East. t. I*, *p.* 107. Conf. *Descript. des pierres gravées du cab. de Stosch*, *cl.* 1, *sect.* 2, *n.* 39.

ployé ces portes à des ouvrages de fortification, et aux châteaux dont les murs vont en talus (*a scarpa*), tels que ceux de l'entrée du château de Saint-Ange. Le Bernin a fait aller en rétrécissant la porte d'un mur du jardin du pape à Castel-Gandolfo, lequel va en biaisant comme les ouvrages extérieurs; mais il est faux que Vignole ait fait deux portes pareilles au palais Farnèse, et quelques-unes à la Chancellerie (1): Vignole n'a jamais mis la main à ces bâtimens (2). Cette espèce de porte paroît avoir été particulière aux temples d'ordre dorique; car la porte du temple de Cora (3) est faite de cette manière; cependant ce temple n'est pas fort ancien. Enfin, on a employé ces portes aux temples d'ordre corinthien, tel que celui de Tivoli.

§. 63. Les portes des Grecs ne s'ouvroient pas comme les nôtres en-dedans, mais en-dehors: voilà pourquoi les personnages des comédies de Plaute (4) et de Térence (5), qui veulent sortir des maisons, donnent en-dedans un signe à la porte, comme un grand critique (6) nous l'a fait observer; car il faut se ressouvenir que

(1) Daviler, *Cours d'Architecture.*

(2) J'aurois désiré quelque preuve de l'assertion que Winkelmann avance ici, vu que, suivant l'opinion générale et d'après le dire de beaucoup d'écrivains, Vignole est l'auteur de la porte corinthienne de saints Laurent et Damas, à la chancellerie; que de plus il a donné le dessin d'une porte dorique pour cette même chancellerie, mais qui n'a pas été mise en œuvre; qu'il a construit cette partie du palais Farnèse, où est la galerie peinte par les Caraches; et qu'il a fait beaucoup d'ornemens de portes, de fenêtres et de cheminées. Voyez Milizia, *Le vite de' più celebri arch. t. II*, dans la vie de Vignole, *p.* 23. *C. F.*

(3) Voyez Piranesi, *Antich. di Cora, tav.* 9.

(4) *Amphitr. act.* 1, *sc.* 2; *v.* 33; *Aul. act.* 4, *sc.* 5, *v.* 5; *Cas. act.* 2, *sc.* 1, *v.* 15; *Curc. act.* 4, *sc.* 1, *v.* 23; *Bacch. act.* 2, *sc.* 2, *v.* 56, *etc.*

(5) *Andria*, *act.* 4, *sc.* 1, *v.* 59. Térence a traduit cette pièce du grec, sur l'original de Ménandre; le lieu de la scène est à Athènes. *C. F.*

(6) Muret. *Var. lect. l. j, c.* 17, *p* 9, *ed.* 1559, 4°. Conf. Turneb. *Advers. l. iv, c.* 15, *p.* 116.

Voyez aussi G. Sagittarius, *De jan. vet. c.* 22. Pancirollus (*Rer. memorab. l. j, tit.* 23, *p.* 70) assure que beaucoup de citoyens avoient, à cet effet, une sonnette à leur porte; mais il n'en donne aucune preuve. Sagittarius, à l'endroit cité, croit que Sénèque (*De ira*, *l. iij*, *c.* 35) est le seul auteur ancien qui le fasse conjecturer, quand il dit: *Quid miser expavescis ad clamorem servi, ad*

les comédies de ces auteurs latins sont, pour la plus grande partie, imitées ou traduites du grec. La cause du signe qu'on donnoit en-dedans des maisons, avant que d'en sortir, étoit pour avertir ceux qui, dans la rue, passoient le long des maisons, afin qu'ils eussent à éviter d'être heurtés par la porte qu'on vouloit ouvrir. Dans les premiers tems de la république, M. Marcus Valerius, frère de Publicola, obtint, comme une marque singulière d'honneur, la permission d'ouvrir sa porte en-dehors, comme celle des Grecs; et l'on assure (1) que c'étoit la seule porte à Rome qui fût faite de cette manière. On voit cependant, sur quelques urnes funéraires de marbre qui sont à la villa Mattéi (2), et à la villa Ludovisi, que la porte qui y indique l'entrée des champs-élysées s'ouvre en-dehors (3); mais dans le

tinnitum æris, ad januæ impulsum? Je croirois plutôt qu'on ne peut tirer de ce passage aucune preuve sur la question dont il s'agit. Il me semble d'abord que Sénèque à voulu parler de celui qui, étant dehors, frappoit à la porte pour entrer, ou qui tiroit la sonnette, comme on le pratique encore aujourd'hui; et nullement de celui qui vouloit ouvrir la porte ou sortir de la maison. Dans ce dernier cas, le bruit de la sonnette ne devoit nullement effrayer le maître de la maison qui se trouvoit en-dedans; et il n'aura pas non plus été nécessaire de faire du bruit pour éloigner celui qui vouloit entrer. Il me paroît aussi que, d'après la manière vague de parler de Sénèque, il faudroit, pour donner à ce passage le sens que veut y trouver Sagittarius, qu'on supposât que c'eût été à Rome l'usage universel d'ouvrir les portes en-dehors, dans un tems où les Grecs mêmes ne le pratiquoient plus, et où il devoit être fort rare parmi les Romains; comme on peut le conclure d'après une réponse faite par le jurisconsulte Scevola, dont nous parlerons ci-après. *C. F.*

(1) Dionys. Hal. *Antiq. Rom.*, *lib. v*, *c.* 39, *p.* 295, *l.* 1. — Plutarch. *in Public.* *pag.* 195, *l.* 24, *ed. H. Steph.*

Dans la suite on n'aura plus eu besoin, pas même à Rome, d'un privilège pour faire ouvrir les portes en-dehors; comme nous l'apprend le jurisconsulte Scevola, contemporain de Cicéron. *C. F.*

(2) Montf. *Ant. expliq. t. V*, *pl.* 122.

(3) Amaduzzi, *Monum. Matthajor. t. III*, *tab.* 63, *fig.* 2. On voit la même chose à un temple sur un bas-relief encastré dans le mur extérieur de la collégiale métropolitaine de Florence, donné par Gori, *Insc. ant. in Etr. urb. part.* 2, *tab.* 11, et au temple d'un bas-relief autrefois à la villa Médicis, mais qui se trouve aujourd'hui dans la galerie du grand-duc, et publié par Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 38, *fig.* 1, chez qui nous l'avons pris pour le donner à la fin de ce volume, Pl. XXIX.

Vitruve (*l. iv, c.* 6 *à la fin*) donne

Virgile du Vatican, la porte d'un temple y est faite comme celle de la boutique des marchands ou des artisans. Les portes qui s'ouvrent ainsi en-dehors, ne peuvent pas être forcées, ni enfoncées aussi facilement que les autres; et, comme elles ne prennent point de place dans les maisons, elles y gênent moins que celles qui s'ouvrent en-dedans. On trouve néanmoins des exemples de portes qui s'ouvrent en-dedans : il y en a une pareille représentée sur un des plus beaux bas-reliefs de l'antiquité, qui est à la villa Négroni (1).

§. 64. Ceux qui cherchent à épiloguer, prétendent et soutiennent que les portes de bronze de la Rotonde (2) n'ont pas été

pour règle générale que les portes des temples, dans tous les ordres d'architecture, doivent s'ouvrir en-dehors. *C. F.*

(1) Voyez la Planche XXX à la fin de ce volume, et celle chez Gruter, *t. I*, *p.* 198, Boissard, *par.* 3, *tav.* 126. Selon Plutarque, à l'endroit cité, il paroît que de son tems l'usage d'ouvrir ainsi les portes, n'avoit absolument plus lieu parmi les Grecs : *Græcas* (januas) *ajunt apud veteres omnes fuisse ad eum modum factas, argumento a comœdis sumpto, quod qui in publicum sunt prodituri, januas suas intus pulsent, et strepitum edant : quo foris qui progrediuntur, vel pro ostio stant, caveant ubi audiunt, ne fores in vicum expansæ illidantur in ipsos.* Elladius de Byzance, ou de la ville d'Antinoia, en Egypte, dans sa *Chrestomathia*, dont Photius donne l'extrait, *Cod. CCLXXIX*, *col.* 1595, et qu'explique Meursius, *Op. tom. VI*, *col.* 331, dit la même chose de son tems, c'est-à-dire, du commencement du quatrième siècle de l'ère chrétienne, sous Licinius et Maximien, où il semble n'avoir fait que copier le passage de Plutarque que nous venons de citer : *Ideo, inquit, apud comicos exeuntes pulsant fores, quia non, ut apud nos nunc ostia olim aperiebantur interius, sed adverso modo. Foras enim trudentes exibant, manu pulsantes prius, ut audirent si qui ad fores essent, et caverent ne inscii læderentur, foribus repente in viam protrusis.* D'après cela, on pourroit supposer que la plus grande partie seulement des portes ne s'ouvroient plus en dehors à ces époques; car il me paroît prouvé que ces portes se trouvoient encore à quelques maisons du règne de Justinien, savoir, vers le milieu du sixième siècle, comme on peut le voir par un fragment du jurisconsulte Scevola, inséré par cet empereur dans les Pandectes, *lib. viij*, *tit.* 2, parmi les loix qui doivent avoir été encore en vigueur alors, et même dans la suite. Les portes des boutiques se sont probablement toujours ouvertes en dehors, comme elles s'ouvrent encore à présent. *C. F.*

(2) Ficoroni (*Le vest. di Roma ant. lib. j, c.* 20, *p.* 132) raconte, comme

faites pour ce temple, mais qu'on les a enlevées d'ailleurs ; et c'est ce que Keyssler s'est laissé persuader aussi, sans dire pourquoi il y a une grille au-dessus de cette porte. Suivant eux, cette porte devoit aller jusqu'à l'architrave (1). Les personnes qui ont sous la main les peintures d'Herculanum, verront dans le tableau de la mort de Didon (2), une pareille porte, au haut de laquelle cette grille est attachée. Elle y sert pour donner du jour à l'intérieur de l'édifice. Aux maisons des particuliers il y avoit, au-dessus de la porte, une plate-forme en saillie, que les Italiens appellent *ringhiera*, et à laquelle les François ont donné le nom de balcon. Cette partie du bâtiment est appellée en grec ἐγλαῖον (3). Dans quelques temples il y avoit pendu devant la porte un épais rideau, lequel dans le temple de Diane à Ephèse se levoit de bas en haut (4) ; mais dans le temple de Jupiter à Elis, on le

un fait très-connu, que Genséric, roi des Goths, fit enlever toutes ces anciennes portes de bronze ; mais il ne cite aucun auteur ancien qui vienne à l'appui de cette assertion. L'abbé Venuti adopte ce sentiment, *Accur. e succ. descr. topogr. di Roma, par.* 2, *c.* 3, *pag.* 73. Procope, dans le récit des spoliations de Genséric, ne fait pas mention de ces portes. Nardini (*Roma antica, lib. vj, c.* 4, *p.* 295) s'est borné à douter que ce fussent les premières portes dont il s'agit ici. Venuti, à l'endroit cité, ajoute que ces deux portes ont été posées sur une crapaudine dans des tems modernes; et qu'anciennement elles tournoient sur des gonds avec leurs pentures. *C. F.*

(1) Cette porte auroit alors été sans proportion, en passant la hauteur prescrite par les règles. *C. F.*

(2) *Pitt. d'Ercol. t. I, tav.* 13, *p.* 73. J'en ai parlé tom. I, p. 507, note 7.

(3) Moschop. *h. v.*

En latin *menianum* ou *mænianum*, comme chez Vitruve, *liv. v, ch.* 1 ; chez Ulpien, *l. Prætor ait* 2 §. *Cum quidam* 6 *ff. Ne quid in loco publ* ; chez Giavolenus, *l. Maium* 242, §. *Inter.* 1, *ff. De verbor. signif* ; chez Festus, *v. Mænianum*, et chez Dacier, à cet endroit. C'est de-là que vient le mot populaire, italien *mignano*. On l'appelloit aussi *Solarium*. Voyez S. Isidore, *Orig. l. xv, c.* 5. Selon St. Jérôme (*Epist.* 106, *ad Sunniam et Fretelam, oper. t. I, col.* 661) *solarium* et *menianum* se disoit du toit horizontal, ou de la terrasse qu'on pratiquoit sur le faîte des maisons, comme on l'a vu ci-dessus §. 59. Mais c'est dans le premier sens que l'a entendu S. Jérôme, *In Ezechiel, t. V, lib. xij, c.* 41, *col.* 504; ce que les commentateurs n'ont point compris. Il dit que cette partie de la maison s'appelloit en grec ἐκθέτας, et ἐξώστρας, selon la leçon des éditeurs de Vérone. *C. F.*

(4) Buonarruotti (*Osserv. istor. sopra alc. medagl. ant. tav.* 1, *n.* 6, *p.* 20) a

faisoit descendre de haut en bas (1). Pendant l'été, les portes des maisons étoient fermées avec un voile ou rideau (2).

§. 65. Nous remarquerons encore ici que les portes des anciens ne rouloient point sur des gonds et des pentures, mais qu'elles se mouvoient par le bas dans le seuil, et par le haut dans le linteau, sur ce que nous nommons un pivot de porte; mot qui ne donne pas une idée nette de la chose, dont aucune langue moderne ne présente un terme significatif (3). L'imposte principale de la porte mobile, placé près du mur, portoit à ses deux extrémités une emboîture de bronze, qui y étoit encastrée, et à laquelle étoit appliqué en dedans une pointe saillante pour l'arrêter et la fixer sur le bois. Cette emboîture étoit ordinairement de forme cylindrique; mais on en trouvoit aussi de carrées (4), d'où naissoient, sur chaque côté, des bandes de fer allongées, qui s'avançoient, et qui fortifioient, dans toute leur longueur, les ais dont les portes étoient construites; sur quoi

cru trouver quelque trace de ce voile ou rideau sur une médaille d'Adrien, où est représenté ce temple de Diane, ou plutôt l'édicule, ou le sanctuaire de cette déesse. Il auroit dû remarquer cependant qu'il semble que ce rideau ne se levoit pas en haut, comme Pausanias dit qu'on le faisoit, mais qu'il se tiroit de côté. Les peintures d'Herculanum nous offrent (*tom. I*, *pl.* 11) un exemple de ce rideau levé en haut par le moyen de trois fils ou cordons. *C. F.*

(1) Pausan. *lib. v*, *c.* 12, *p.* 405, *l.* 21.

(2) Casaubon, *In* Vopisc. *p.* 225, *B.* Saumaise (*ibid. pag.* 483, *B.*) parle, ainsi que Casaubon, à l'endroit cité, des contre-portes qui, en tout tems, étoient placées aux portes. Sénèque en fait également mention, *Epist.* 80, de même que beaucoup d'autres écrivains cités par Saumaise, Casaubon et Sagittarius, *De jan. vet. c.* 24. On les appelloit *vela;* et c'est d'après ce voile que l'on donnoit, comme nous le remarquerons en son lieu, aux appartemens ou anti-chambres, le nom de premier et de second, *primum et secundum velum*, comme le dit Anastase dans la vie du pape Silvestre, *t. III*, *sect.* 101, *p.* 273. Voyez aussi les remarques d'Altaserra, sur l'usage générale des contre-portes.

(3) On a en français celui de *crapaudine;* c'est ce qu'ignoroit apparemment Winkelmann; et en italien celui de *bilico.* Mais si Winkelmann avoit connu ces mots, il les auroit sans doute regardés comme insuffisans.

(4) Voyez la Pl. XXV, lettre A, et l'explication de cette planche à la fin de ce volume.

j'observerai que ces portes, extrêmement épaisses, étoient intérieurement creuses.

§. 66. L'emboîture étoit établie, tant par le haut que par le bas, sur une lame épaisse de bronze en forme de coin [ ] soudée en plomb, et c'étoit sur cette lame qu'elle rouloit; de manière que, quand l'emboîture présentoit un mamelon A, il y avoit dans la lame un creux ou renfoncement, dans lequel ce mamelon rouloit, comme on le voit à la porte du Panthéon; et, lorsque ce renfoncement se trouvoit dans l'emboîture, alors la lame portoit le mamelon saillant qui s'ajustoit exactement dans l'ouverture de l'emboîture. Cette emboîture, avec sa lame, se nommoit *cardo*. On en trouve quelques-unes dans le cabinet du roi de Naples, à Portici, dont le diamètre est d'un palme; ce qui fait juger de la grandeur que devoient avoir les portes. Leur poids est de vingt, trente, jusqu'à quarante livres. Cette notice peut servir à expliquer plusieurs passages des anciens auteurs qu'on avoit de la difficulté à comprendre, parce qu'on s'étoit fait une idée fausse ou obscure de cette partie des portes. Lorsque les portes des anciens étoient à deux battans (*bivalvæ*), alors les deux impostes principales étoient armées comme je viens de le dire, ainsi qu'on le voit au Panthéon à Rome; mais lorsque les deux battans, pliés en deux, formoient ce qu'on nomme une porte brisée, qui ne tourne que sur un des côtés, ils étoient liés ensemble par le moyen de gonds de bronze, avec pentures, dont les charnières étoient emboîtées dans l'épaisseur du bois; et quoique placées en-dehors, on ne pouvoit voir les deux mamelons de ces gonds, qui étoient couverts des deux côtés par les battans de la porte. Ces observations sont prouvées clairement par un gond de cette espèce, sur les deux côtés duquel on voit encore du bois que le tems a pétrifié (1).

(1) Nous avons tiré ce paragraphe et le précédent de la lettre de Winkelmann sur les découvertes d'Herculanum, adressée en allemand au comte de Brühl, afin de satisfaire par-là à l'idée de notre auteur, qui, à l'endroit cité, dit que son intention étoit d'en parler dans une seconde édition de cet ouvrage. *J.*

§. 67.

§. 67. Les temples carrés n'avoient, en général, point de fenêtres, et ne recevoient le jour que par la porte, et cela pour leur donner un air plus auguste en les éclairant par des lampes (1). Lucien dit, (2) d'une manière expresse, que les temples n'étoient éclairés que par la porte. Les plus anciennes églises chrétiennes sont de même très-foiblement éclairées ; et dans celle de Saint-Miniatus, à Florence, il y a, au lieu de vitrages, de minces lames de marbre de différentes couleurs, au travers desquelles passe une foible lumière (3). Quelques temples cir-

(1) Le baron Riedesel (*Voyage en Sicile, ec. lett.* 1, *p.* 40) observe qu'à l'ancien temple de la Concorde, en Sicile, on ne trouvoit aucune trace de fenêtres; et il conclud de-là que ce temple ne tiroit le jour que par la porte. Mais, à la pag. 51, il dit qu'au couvent de S. Nicolas, de la même ville, il y a un petit temple domestique assez bien conservé, auquel on voit une fenêtre antique carrée. *C. F.*

(2) *De Domo. tom. III, p.* 193, *Op. ed. Reitz.*

Winkelmann n'a pas lu ici avec attention Lucien; sans quoi il auroit vu qu'en faisant l'éloge d'une maison, il dit, entr'autres, que, dès le lever du soleil, elle étoit très-bien éclairée par la porte, qui étoit tournée vers l'orient, à l'exemple des anciens temples : *Quod enim pulcherrimam diei partem spectat (est autem pulcherrima et amplissima pars principium), et tollentem statim caput solem excipit; quod valvis apertis luce ad satietatem repletur; quo positu templa faciebant antiqui.* Ceci ne peut pas regarder les fenêtres, puisqu'il continue à dire que ce bâtiment étoit percé de tous les côtés.

Porphyre s'accorde avec Lucien, chez Celius Rodiginus, *Lect. antiq. lib. xij, c.* 1. Mais Clément d'Alexandrie dit le contraire, *Strom. lib. vij, n.* 7, *oper. tom. II, p.* 856 *et seq.* Hygin. (*De limit. agror. lib. j*) dit la même chose que Lucien ; et il ajoute qu'ensuite on avoit muré les portes au couchant, ainsi que Vitruve (*liv. iv, ch.* 5) le préscrit comme une règle pratiquée de son tems. Les chrétiens d'orient ont conservé l'usage le plus ancien, et ceux d'occident ont adopté l'usage romain, autant que la situation du lieu pouvoit le permettre. Voyez Bellarmin, *De cultu Sanct. l. iij, c.* 3; Calmet, *Dissert. de templ. veter. in Comment. litter. in Sacr. Script. t. II, p.* 628; Nicolaï, *Il Daniele, par.* 1, *dissert. xij, p.* 288 *et seq.*; Schöpflin, *Alsat. ill. tom. I, lib. ij, sect.* 6, §. 125, *p.* 505, et les notes de Clément d'Alexandrie, à l'endroit cité. Une observation assez particulière du baron Riedesel (*Voyage, etc. lett.* 1, *p.* 40) au sujet du temple de la Concorde, à Girgenti, c'est qu'on entroit par le côté oriental dans le portique, sous lequel on tournoit autour de la nef, pour trouver l'entrée qui étoit placée dans le côté occidental. *C. F.*

(3) Il est faux que les plus anciennes

culaires, tel que le Panthéon, à Rome, recevoient le jour d'en-haut par une ouverture ronde (1), laquelle n'y a pas été percée par les chrétiens, comme le prétendent quelques écrivains ignorans; car le contraire est prouvé par le rebord ou l'enchassure curieuse de métal qu'on y voit encore actuellement, et qui n'est par un ouvrage des tems barbares. Lorsque, sous le pape Urbain VIII, on pratiqua un grand cloaque pour l'écoulement des immondices jusqu'au Tibre, on trouva, à quinze palmes au-dessous du pavé intérieur de la Rotonde, une grande ouverture circulaire pour l'écoulement des eaux qui pouvoient se rassem-

églises chrétiennes étoient peu éclairées, comme l'a déja remarqué fort au long Ciampini, *Vet. mon. tom. I, c. 7*, par les anciens édifices, et par l'autorité des anciens écrivains. Il observe que dans quantité d'églises de Rome, par exemple, les fenêtres ont été retrécies par ceux qui y ont présidé aux réparations, soit pour se garantir du froid, ou bien à la réquisition des moines, pour que l'endroit moins éclairé favorisât davantage le recueillement de leurs méditations. Jean-Christophe Harenberg, *De specular. vet. c. 1, n. 2, in Thes. novo theolog. philol. Ikenii, tom. II, p.* 830, croit que les anciens Américains, les Chinois et les Abissiniens, d'après le récit des voyageurs, laissoient entrer peu de lumière dans leurs temples, pour leur donner un air plus majestueux. Mais, en général, dans les derniers tems cet usage ne s'est pratiqué en Europe que pour se défendre contre le froid. Voilà du moins, autant que je puis le croire, la raison qui a fait ainsi bâtir quelques églises anciennes de Pigna, ma patrie, dans le comté de Nice, en Provence. La plus ancienne de ces églises, savoir, celle de Saint-Thomas l'apôtre, date au moins de huit à neuf siècles. Quoique le vaisseau en soit fort grand, il n'y a qu'un œil assez petit à la façade, et sur les côtés des fentes en forme de meurtrières, dont quelques-unes sont larges d'environ deux palmes et hautes de quatre; d'autres, de la même hauteur, n'ont guère qu'un demi palme de largeur. Il n'y a aucun indice qu'on y ait placé des verres ou d'autres choses pour se garantir des intempéries de l'air. *C. F.*

(1) Le temple du dieu Therme, renfermé dans celui de Jupiter Capitolin, avoit probablement une pareille ouverture au toit, afin qu'on peut appercevoir le ciel, pour satisfaire à la coutume où l'on étoit de n'adorer ce dieu que dans un lieu découvert. Voyez Lactance Firmian, *Divin. inst. lib. j, c.* 25. Ovide a dit, *Fastor. lib. ij, vers.* 671 *et seq.*

Nunc quoque, se supra ne quid nisi sidera cernat,
Exiguum templi tecta foramen habent.

blet dans le temple par l'œil du comble. Il y avoit cependant des temples ronds qui n'avoient pas cette ouverture (1).

§. 68. Si l'on peut en juger par les anciens édifices qui nous restent, et particulièrement par ceux de la villa Adrienne, à Tivoli, il est à croire que les anciens préféroient les ténèbres à la lumière; car on n'y trouve aucune voûte, ni aucune chambre qui ait des ouvertures pour servir de fenêtres; et il paroît que le jour y entroit de même par une ouverture pratiquée au centre de la voûte; mais, comme les voûtes se sont écroulées vers l'endroit de la clef ou du point central, il n'est pas possible de s'en convaincre parfaitement. Quoi qu'il en soit (2), il est certain

(1) Plusieurs édifices que l'on a pris pour des temples, n'étoient que des bains. Voyez le père Paoli, *Antich. di Pozzuolo*, *tav.* 54, *seqq. fol.* 52. *C. F.*

(2) Je ne vois pas que l'on puisse tirer aucune conséquence sur ce sujet des ruines de la maison de campagne d'Adrien, tant qu'on ignorera à quel usage ces bâtimens étoient destinés. La plupart des écrivains assurent le contraire. Palladio (*De re rust. lib. j*, *c.* 12) veut que les maisons de campagne soyent fort éclairées. Vitruve (*lib. vj*, *c.* 9) prescrit la même chose tant pour la ville que pour la campagne; les maisons de Pline, dont on a parlé ci-dessus pag. 598, note 2, ètoient très-éclairées; ainsi que l'étoit celle dont Lucien fait la description. Tel étoit aussi le bain de Claude l'Etrusque, décrit par Stace, *Sylv. lib. j*, *c.* 5. Il y a plusieurs loix romaines qui prouvent la grande attention que l'on avoit à ce que des voisins incommodes ne vinssent pas dérober la vue des maisons de la ville et de la campagne; comme on peut le voir dans les Pandectes, dans le Code et dans les Institutions. Lucas de Holstein, Marcilius Cagnatus, et d'autres, qui étoient du sentiment de Winkelmann sur le petit nombre et sur l'exéguité des fenêtres, ont été réfutés par Donius, *De restit. salubr. agri rom.*, *in suppl. Ant. Rom. Sallengre*, *tom. I*, *col.* 919; par le père Minutolus, *Diss.* 4, *de Dom. sect.* 2, *loc. cit. col.* 92, et par d'autres écrivains que nous avons cités. Cependant je ne veux pas nier absolument qu'il n'y ait eu de petites fenêtres à quelques bâtimens. Cicéron nous apprend (*ad Attic. lib. ij*, *epist.* 3) que l'architecte Cyrus les faisoit de cette manière. Peut-être cet architecte étoit-il de la secte des académiciens, qui croyoient que la vision se faisoit par le moyen de l'émission des rayons visuels des yeux de celui qui regarde, et que ces rayons sont d'autant mieux concentrés et vont frapper d'autant plus directement l'objet proposé, que le jour qui éclaire cet objet est plus modéré et moins considérable; sentiment bien contraire à celui des Epicuriens, qui, faisant partir l'apparence des objets mêmes, prétendoient qu'elle venoit se peindre plus

du moins, que de très-longs corridors, ou de longues galeries, à moitié sous terre, et qu'on appelloit *cryptoporticus*, de plus de cent pas de long, ne tiroient le jour qu'aux deux bouts, par des espèces d'embrasures ou de creneaux, par lesquels la lumière tomboit d'en-haut. On a placé à l'extérieur, devant ces ouvertures, un morceau de marbre avec plusieurs fentes, par lesquelles le jour passe maintenant. C'est dans une pareille galerie (1), très-peu éclairée, que se tenoit, dans sa maison, M. Livius Drusus, et qu'il écoutoit, comme tribun, le peuple de Rome, pour décider de ses différends. Les galeries de cette espèce du Laurentin de Pline (2), avoient des fenêtres des deux côtés. La mollesse des Romains, du tems des empereurs, étoit devenue si grande, que, pendant la guerre, on formoit de semblables galeries souterraines dans les camps; ce que l'empereur Adrien fit défendre (3).

§. 69. Dans les bains, ainsi que dans les appartemens, les fenêtres étoient placées fort haut (4), comme elles le sont dans

parfaitement sur la rétine, quand les fenêtres étoient spacieuses et donnoient un libre passage à la lumière. Voyez George Greenius, *De villar. antiquit. struct. c.* 5, et Lambinus, à l'endroit de Cicéron, que nous venons d'indiquer. *C. F.*

(1) Appian. *De bell. civ. l. j, p.* 572, *l.* 32. Conf. *Supplem.* Liv. *l. lxxj, c.* 55.

(2) *Lib. ij, ep.* 17, *p.* 155.

(3) Spartian. *in* Adrianus, *p.* 5, *D. ed. Par.* 1620. Conf. Casaub. *ad h. l. p.* 20, *D.*

(4) Pour ne pas laisser d'obscurité ici, nous dirons qu'il y avoit dans les bains quelques pièces, telles que celles où étoit la cuve, selon Vitruve, *liv. v, ch.* 11, et quelques autres, qui avoient des fenêtres placées de cette manière. Quant aux autres parties, il en étoit différemment. Sénèque (*Epist.* 86), en parlant du grand bain de Scipion l'Africain, l'aîné, à Liternum, dit qu'il étoit très-obscur, selon l'usage des bains antiques; qu'il y avoit de petites fentes, plutôt que des fenêtres, pratiquées dans un mur de pierre, pour introduire la lumière sans nuire à la solidité. Aujourd'hui, ajoute-t-il, on se croiroit dans un cachot, si la salle de bain n'étoit pas assez ouverte pour recevoir par d'immenses fenêtres le soleil pendant toute la journée, si l'on ne se hâloit en même tems qu'on se baigne, et si de la cuve on n'appercevoit les campagnes et la mer. *In hoc balneo Scipionis minimæ sunt rimæ magis, quam fenestræ, muro lapideo exsectæ, ut sine injuria munimenti lumen admitterent. At nunc blattaria vocant balnea, si qua non non ita aptata sunt,*

les atteliers de nos sculpteurs; ainsi qu'on l'a sur-tout remarqué aux maisons des villes ensevelies par le Vésuve. On peut s'en convaincre aussi par quelques tableaux d'Herculanum (1). Ces maisons n'avoient aucune fenêtre sur la rue. Cette manière de bâtir n'étoit sans doute pas propre à contenter la curiosité et l'oisiveté; mais elle procuroit un bien meilleur jour aux appartemens, c'est-à-dire, le jour d'en-haut. Qu'on se figure combien cette lumière est favorable à la beauté, puisque les jeunes filles de Rome, qui ont été promises en mariage, ne se font voir, dit-on, pour la première fois en public à leurs époux, que dans la Rotonde. Les fenêtres hautes de cette espèce mettoient aussi les appartemens à l'abri du vent et de l'air; voilà pourquoi les anciens ne fermoient les ouvertures de leurs fenêtres qu'avec un rideau (2). D'ailleurs, ces fenêtres avoient plutôt une forme

ut totius diei solem fenestris amplissimis recipiant, nisi et lavantur simul, et colorantur; nisi ex solio agros, et maria prospiciunt. Ce passage de Sénèque nous apprend qu'on suivoit le précepte de Vitruve. Tel étoit peut-être le bain de Claude l'Etrusque, que nous avons cité ci-dessus, et celui de Faustine, dont nous parlerons ci-après. Ce dernier avoit des fenêtres si grandes, qu'elles alloient presque du parquet au plafond. Dans les thermes de Dioclétien et dans quelques autres on a suivi la règle de Vitruve, comme on peut le voir par les figures chez Cameron, *Description des bains des Romains.* La lettre citée de Sénèque sert aussi à nous faire connoître le luxe qui régnoit de son tems, en nous apprennant que dans les bains l'eau couloit par des robinets d'argent : *argentea epistomia.* Ceci diminue la singularité que paroît offrir la remarque de Winkelmann à ce sujet, *Histoire de l'art,* liv. vj, ch. 7, §. 36. *C. F.*

(1) *Pitt. d'Ercol. tom. I, p.* 171-229. *Virgil. vatic. num.* 29.

(2) *Digest. lib. xxxiij, tit.* 6, *l. Quæsitum est* 12 §. *Si domus* 16.

Ulpien ne dit pas cela dans la loi qui a occasionné tant de débats parmi les interprêtes, comme le remarque Salmuth à Pancirollus, *Rer. memor. l. j, tit.* 6, *p.* 21 *et seq.* Il me semble que, s'il a voulu parler de la courtine ou du rideau que l'on mettoit aux fenêtres, ce qui ne manque pas de probabilité, quand il dit que l'on s'en servoit au dedans des maisons, et qu'il fait remarquer la différence de ce rideau avec une autre espèce de voile, ressemblant à de la toile cirée, appellée *velum cilicium* (faite de poil de chèvre) que l'on employoit au dehors des maisons pour se mettre à l'abri de la pluie ou du vent; il me semble, dis-je, qu'Ulpien vouloit parler des rideaux qui servoient dans les appartemens à intercepter le soleil, lorsqu'on vouloit y avoir moins de lumière, comme on le fait

carrée que longue, comme on peut s'en convaincre par d'anciens tableaux, principalement aux temples et aux palais. Le peu de lumière qui, par ces fenêtres, tomboit dans les chambres, n'y donnoit encore qu'un bien foible reflet, les murs des appartemens étant peints d'un gris roux ou rembruni. Il n'est cependant pas vraisemblable que les maisons des grandes villes n'ayent pas eu de fenêtres sur la rue. Plusieurs passages des poëtes indiquent même le contraire, tel, par exemple que celui-ci :

Et flenti dominæ patefiunt nocte fenestræ.

Si toutes les fenêtres anciennement avoient été à Rome de cette forme carrée, et placées à une pareille hauteur, la jeune fille dont parle Tibulle (*liv. ij*, *éleg.* 7), ne seroit pas tombée dans la rue, en regardant par la fenêtre :

Qualis ab excelsa præceps delapsa fenestra,
Venit ad infernos sanguinolenta lacus.

encore aujourd'hui; tandis que, selon le même auteur, c'étoit pour se garantir du froid que l'on se servoit aux fenêtres de la pierre spéculaire, comme le dit aussi Sénèque, *De provid. c.* 4, *et Natur. quæst. lib. iv*, *cap. ult.*, et Pline, le jeune, *Epist. lib. ij*, *ep.* 17. *Neque specularia*, dit Ulpien, *neque vela*, *quæ frigoris causa*, *vel umbræ in domo sunt.* Qu'on ne dise point que cette pierre servoit à donner de l'ombre en interceptant la lumière, puisque sa propriété et le but de ceux qui l'employoient, étoient de transmettre ou de laisser passer par ses pores une lumière claire et abondante. C'est ce que dit Sénèque, *Epist.* 90 : « Il y a des arts » que nous savons n'avoir été découverts que de nos jours; tel est l'usage » de ces vitres faites avec des pierres » transparentes, qui laissent un passage » libre à la lumière; *speculariorum clarum transmittentium lumen* ». Martial. *Epigr. lib. viij*, *epigr.* 14, *v.* 3, 4, *ed. Raderi* 1627 :

Hybernis objecta notis specularia puros
Admittunt soles, et sine fæce diem;

et S. Basile, *In hexaem. homil.* 3, *n.* 4, *oper. tom. I*, *p.* 26, *A* : *Est autem hic lapis pellucidus, peculiari ac purissima claritate donatus, qui si pro sua natura syncerus et absolutus repertus est, neque ulla exesus putredine, neque fissuris se ad interiores usque partes extendentes divisus, splendore aeri fere similis existit.* Juvenal (*Sat. ix*, *v.* 105) parle de ces rideaux, ainsi que d'autres écrivains; mais Anastase, bibliothécaire, dans sa vie des pontifes, fait plus souvent mention de ceux qui se mettoient aux fenêtres des églises. *C. F.*

Les fenêtres des anciens n'étoient pas, comme les nôtres, garnies de barreaux de fer, mais seulement d'un treillis de métal, appellé *clathra*, fait de barreaux de fonte, disposés en croix, et pendus dans des gonds, afin de pouvoir l'ouvrir et le fermer à volonté. On voit de pareils treillis à plusieurs (1) anciens ouvrages; et il s'en est trouvé un entièrement conservé à Herculanum. A l'un des temples d'un bas-relief de la villa Négroni, dont nous avons parlé, il y a des barreaux au lieu de fenêtres aux deux côtés de la porte, depuis la corniche jusqu'à terre (2); de la même manière que cela se trouve vers le haut, au temple d'un autre bas-relief (3). Il y avoit aussi, chez les anciens, des chambres dont les grandes et hautes fenêtres descendoient depuis le plafond jusqu'à terre (4).

§. 70. Que les Romains ayent déja connu, sous les premiers empereurs, les vitrages, c'est ce qui est clairement prouvé par les morceaux de verre en lames qu'on a trouvés à Herculanum. Philon parle aussi de fenêtres de verre dans l'ambassade à l'empereur Claude (5); par conséquent Lactance n'est pas le pre-

(1) *Pitt. d'Ercol. tom. I, p.* 229-261.

(2) Voyez les Pl. XXIX et XXX, à la fin de ce volume.

(3) Monf. *Ant. expl. t. V, pl.* 131.

(4) Vitruv. *lib. vj, c.* 6.

Ces fenêtres s'appelloient en latin *valvæ*, ou bien *fenestræ valvatæ*, Pline (*Epist. lib. ij, ep.* 17), en parlant de sa maison de campagne au Laurentin, dit : *Undique valvas, aut fenestras non minores valvis habet.* Mathieu Gessner, dans une note de son édition, s'est embrouillé et n'a pu trouver la différence de *valva* et *fenestra;* mais il pouvoit conclure, sans autre éclaircissement, que Pline entendoit par-là des fenêtres qui descendoient jusqu'au plancher, comme les portes, appellées par Vitruve, à l'endroit cité, *lumina fenestrarum valvata;* paroles que Galiani a bien traduites en italien par *finestre a guisa di porte*, fenêtres en forme de portes. *C. F.*

(5) *Oper. tom. II, p.* 599, *l.* 16, *ed. Mangey.*

Winkelmann paroît ne pas adopter dans ce sens le passage de Philon, dont il s'agit, à l'endroit où il parle dans sa quatriéme lettre à Bianconi, sur les vitrages des anciens; voici comme il s'exprime : « Un savant de Rome me montra un jour un passage de Philon, qui prouvoit, disoit-il, que le verre a été en usage chez les anciens; et j'en ai lu un autre qui devoit mieux le constater encore (*De legatione ad Caium*); mais après avoir lu ce passage, j'ai trouvé exactement le

mier écrivain qui en ait fait mention (1), comme le prétend M. Nixon, dans une lettre imprimée, adressée de Londres à M. Venuti en 1759. Je rappellerai ici l'avis qu'Octave Falconieri donne, dans une lettre (2) écrite de Rome à Nicolas Heinsius, d'un ancien tableau représentant certains édifices et un port, avec leurs noms écrits au bas, tels que ceux de *Portex Neptuni*, *Forum Boarius*, *Balnea Faustines.* Il croit que cette peinture est du tems de Constantin. On en voit des dessins coloriés dans le cabinet du cardinal Alexandre Albani. Si ces dessins sont authentiques, ils peuvent servir à nous prouver l'existence des fenêtres à vitrages; car on voit à ces édifices un grand nombre de fenêtres à deux parties, placées les unes à côté des autres (3). Ce tableau est encastré dans le mur du casin de la villa Cesi; mais le prince Pamfili, possesseur actuel de cette villa, y a tout fait blanchir à neuf; de sorte qu'il n'est plus possible

contraire de ce qu'on m'avoit dit. Philon parle d'une des chambres dans lesquelles on introduisit le député juif d'Alexandrie chez l'empereur, et dit : *Obambulansque jussit circumquaque fenestras obduci* (ou, ce qui vaut mieux, lever et tirer de bas en haut) *lapidibus haud minus pellucidis quam vitro candido. J.*

(1) *De Opific. Dei*, *tom. II*, *c.* 8, *p.* 93. *Manifestus est, mentem esse, quæ per oculos ea, quæ sunt opposita, transpiciat, quasi per fenestras lucente vitro, aut speculari lapide obductas.*

(2) Burman. *Syllog. epist.* 458, *t. V*, *p.* 527. Voyez ci-dessus liv. vj, ch. 8, §. 14.

(3) Plusieurs passages d'anciens auteurs nous prouvent, dit M. Dassdorf, que le *phengite*, *lapis specularis* a été anciennement en usage. Suétone, *ch.* 14, dit en parlant de Domitien : *Porticum, in quibus spatiari consueverat, parietes phengite lapide distinxit, e cujus splendore per imagines quicquid a tergo fieret provideret.* Pline dit aussi (*liv. xxj*, *ch.* 14) que pour mieux pouvoir observer le travail des abeilles, on faisoit des ruches de pareille pierre spéculaire. Il est des écrivains qui prétendent qu'il est question de carreaux de verre dans le passage suivant de Pline (*liv. xxxvj*, *ch.* 26), où, après avoir parlé de la ville de Sidon, célèbre par ses fabriques de verre, il ajoute : *Si quidem etiam specula excogitaverat.* Saumaise lui-même (*Exerc.* Plin. *in* Solinum, *tom. II*, *p.* 1095) est dans la persuasion que le mot *specularis* est générique, et que par conséquent il peut signifier toute sorte de fenêtres, et, entre autres, celles de *phengite*, ou de toute autre matière diaphane, propre à laisser un libre passage à la lumière. *J.*

de

de rien voir de ce tableau. Bellori l'a fait réduire en petit et graver en cuivre (1).

(1) *In Fragment. vet. Romæ, p.* 1.

Winkelmann a donné depuis, dans son *Explication de Monumens de l'antiquité, num.* 204, ce morceau de peinture, sous lequel on lit : BAL. FAVSTINES, qu'on peut regarder comme un bain de l'impératrice Faustine. Il y remarque que les fenêtres étoient si grandes qu'elles descendoient jusqu'au parquet, comme on le voit aussi dans cette peinture, où elles ressemblent à celles dont j'ai parlé ci-dessus. Dans ce même endroit il revient à une question qu'il avoit déja faite dans une lettre adressée à Fuessli, sur les nouvelles découvertes d'Herculanum, que nous donnerons dans le tome VI de cette édition; question que je crois convenable de présenter ici, parce qu'elle me semble rentrer parfaitement dans le sujet dont il s'agit. « En rassemblant, dit-il, tout ce qu'il m'a été possible sur les fenêtres des anciens, il m'est venu le doute s'ils ont connu les volets ou contrevents dont on se sert aujourd'hui pour exclure le jour des appartemens, quand on le juge nécessaire, comme quand on veut dormir, par exemple. Ce doute s'est fortifié, en lisant dans différens auteurs l'usage des chasse-mouches, dont se servoient ceux qui en avoient le moyen pour écarter les mouches quand ils vouloient dormir pendant le jour; car on sait que ces insectes se tiennent tranquilles dans l'obscurité. Voyez Térence, *Eunuch. act. iij, sc.* 5, *v.* 47 - 53. On sait aussi qu'Auguste avoit coutume de se tenir la main devant les yeux quand il vouloit prendre du repos pendant l'après-midi, ce qui auroit été inutile si les fenêtres avoient été garnies de volets. Enfin, on n'ignore pas que quand il s'agit chez les anciens d'écarter la lumière du jour, il n'est question pour cela que de voiles (*vela*) qu'on mettoit devant les fenêtres. Juvenal (*Sat. ix, v.* 105) parle expressément de ces rideaux :

. . . . *Claude fenestras,*
Vela tegant rimas, junge ostia, tollite lumen;

et Ovide, en parlant de la lumière de sa chambre, quand Corine vint pour le voir, dit (*Amor. lib. j, eleg.* 5, *princ.*) :

Pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestræ.

C'est sans doute d'un rideau à moitié tiré qu'il a voulu parler. Cependant il y a un passage un peu obscur d'Apollonius de Rhode (*Argon. lib. iij, v.* 821) qui semble faire comprendre le contraire. Dans la description que ce poëte fait du trouble et de l'agitation de Médée, éprise d'amour pour Jason, il dit que la nuit avant le jour fixé pour leur premier entretien, elle se leva plusieurs fois de son lit pour voir si l'aurore ne commençoit pas à poindre; et

Πυκνὰ δ' ἀνὰ κλη̃ϊδας ἑῶν λύεσκε θυράων :
Crebro forium suarum claustra reserat;

c'est-à-dire, qu'elle étoit obligée d'ouvrir la porte de sa chambre pour appercevoir le jour, parce qu'il n'y avoit point

§. 71. Voilà ce que nous avions à dire des parties extérieures des anciens bâtimens : les parties intérieures sont, en général, les plafonds et les voûtes, les escaliers, et particulièrement les appartemens.

§. 72. Le plafond des temples carrés étoit ordinairement de bois, tant dans les plus anciens tems (tel que le plafond de cyprès (1) du temple d'Apollon, à Delphes), que dans des tems moins reculés. Les temples de Sainte-Sophie et des apôtres, à Constantinople (2), avoient de pareils plafonds. Le traducteur françois de Pausanias s'est trompé, lorsqu'entr'autres il donne au temple d'Apollon, à Phigalie, un plafond voûté ; il a pris pour le plafond le mot ὀροφός, lequel signifie ici le toit (3), comme il le fait ordinairement (4). Le toit de ce temple étoit carrelé de dalles de pierre : quelquefois, à la vérité, ce mot signifie aussi, chez Pausanias, le plafond ; mais ce n'est que lorsqu'il s'en sert pour exprimer, en même tems, le plafond et le toit, comme dans les grottes (5). Il est vrai de même que les écrivains grecs des derniers tems ont employé ce mot dans un double sens; et les derniers écrivains romains ont changé également et confondu ensemble les mots (6) qui signifient un plafond de bois, et une

de fenêtres, non plus qu'aux maisons de Pompéia. L'endroit où couchoient ses femmes ne pouvoit pas être par conséquent une antichambre, ainsi qu'on pourroit le croire ; mais devoit être placé à côté de celle qu'occupoit Médée même.

(1) Pind. *Pyth.* 5, *vers.* 52.

(2) Codin. *De orig. Constant.* *p.* 26, 27, *ed. Lugd.* 1597, 80.

(3) Pausan. *lib. viij*, *c.* 41, *p.* 684.

(4) Pausan. *lib. v*, *c.* 10, *p.* 398, *l.* 7.

(5) Idem. *lib. ix*, *c.* 35, *p.* 776, *l.* 31. Je crois que Pausanias ne parle simplement que du toît dans cet endroit, aussi bien que dans un autre, *liv. j*, *ch.* 40, *p.* 97 à la fin, où il est question du temple de Jupiter *poudreux* Κονίου ; et pour exprimer le toît ou la couverture d'une simple chaumière, Strabon employe la même expression, *lib. iv*, *p.* 301, *l.* 15. Je ne nierai point cependant qu'ὀροφός ne signifie aussi quelquefois *lacunar*, c'est-à-dire, un plafond uni, comme le remarque Sylburg sur un passage de Pausanias, *l. j*, *c.* 19, *p.* 44; signification que donne aussi Winkelmann au mot ὀροφικός, employé par Hesychius. Voyez *liv. vj*, *ch.* 6, §. 65. *C. F.*

(6) Conf. Salmas. *in* Vopisc. *p.* 393, *A.*

voûte. Ces plafonds des temples étoient quelquefois faits de bois de cèdre. Les plafonds de l'église de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure peuvent nous donner une idée des plafonds des anciens temples. Je ne veux cependant pas nier qu'il y ait eu des temples carrés avec des voûtes ; telles, par exemple, que celles du temple de Pallas, à Athènes (1). Des temples de cette espèce avoient trois nefs, comme on le voit au temple dont nous parlons ici, au temple de la Paix, à Rome, et à celui de Balbec. L'intérieur de ces temples étoit appellé le vaisseau, à cause des voûtes que les anciens comparoient (2) à la carène d'un navire; et c'est pourquoi l'on dit encore le vaisseau ou la nef du milieu et des côtés (3). Le temple de Jupiter Capitolin, à Rome, avoit aussi trois nefs (4), et cependant un plafond de bois, qui fut doré après la destruction de Carthage (5).

§. 73. Les appartemens avoient des plafonds horizontaux de bois, comme ils le sont encore aujourd'hui généralement en Italie, lorsqu'ils ne sont pas voûtés. Quand ces plafonds n'étoient formés que par des ais dont on revêtissoit les solives, ils s'appelloient (6), chez les Grecs, φατνώματα; mais quand ils avoient quelques ornemens, qui consistoient en des compartimens carrés, renfoncés, comme ceux qui sont encore en usage en Italie, on leur donnoit le nom de *laquearia ;* car cette espèce de compartiment s'appelloit *lacus.* Les chambres auxquelles on ne donnoit point de plafond, avoient des voûtes faites de cannes grecques battues et écachées (*volte a canna*), dont Vitruve (7) et Palladio (8) enseignent la construction.

§. 74. On donnoit la forme aux voûtes avec du bois et des ais,

(1) Spon, *Relat. d'Athène*, *pag.* 27, *Lyon*, 1674, *in*-12o.

(2) Salmas. *in* Solin. *p.* 1215.

(3) Dans les constitutions apostoliques, *l. ij*, *c.* 57, il est dit que la nef de l'église doit avoir la forme d'un vaisseau. *C. F.*

(4) Ryck. *De Capit. c.* 13.

(5) Pline, *l. xxxiij*, *c.* 3, *sect.* 18.

(6) Salmas. *in* Solin. *p.* 1215, *E.* Pollux, *Onom. l. vij*, *c.* 27, *segm.* 122.

(7) Vitruve, *l. vij*, *c.* 3.

(8) *De re rust. l. j*, *c.* 13.

sur lesquels on lioit des cannes écachées, qui, en général, sont plus longues et plus fortes en Italie qu'en Allemagne. Sur ces cannes on plaçoit des scories du Vésuve; et sur ces scories on mettoit du ciment renforcé de pouzzolane); enfin, la dernière couche se faisoit avec du marbre et du plâtre pilés. Dans quelques maisons des villes ensevelies par le Vésuve, on a trouvé de semblables plafonds, lesquels néanmoins étoient abattus et comprimés ensemble.

§. 75. Les escaliers des temples qui conduisent dans l'épaisseur des murs sur le toit, étoient des escaliers à vis ou en colimaçon, tels que ceux du temple de Jupiter Olympien (1), dans l'Elide, ceux du Panthéon (2), du temple de la Paix (3) et des bains de Dioclétien (4). Dans les autres édifices publics, on n'a point trouvé d'escaliers, si l'on en excepte les marches des théâtres; car on avoit déja enlevé anciennement ces marches, ainsi qu'on l'a fait de note tems à celui de la villa Adrienne, et à un autre qu'on a trouvé à peu de distance du palais de Santa-Croce à Rome. Le premier conduisoit à une galerie ouverte soutenue par des colonnes magnifiques; il montoit tout droit avec ses paliers, mais il n'avoit que huit palmes de large; ce qui n'est guère convenable pour la maison de plaisance d'un empereur. Les degrés de la prétendue maison de campagne de M. Scaurus, sur le mont Palatin, étoient de la même largeur, comme Pirro Ligorio le

(1) Pausan. *l. v*, *c.* 10, *p.* 400, *l.* 31.

(2) Les plans en sont triangulaires.

(3) Voyez *Histoire de l'art*, *liv. vj*, ch. 6, §. 55.

(4) On voit un pareil escalier aux ruines d'un temple proche de Girgenti, qui est un chef-d'œuvre en ce genre, comme l'observe le baron Riedesel, *Voyage en Sicile*, *etc. lett.* 1, *p.* 41. Tel étoit celui d'une maison ou d'un temple dont parle Lucien, *In Philopatr. tom. III*, §. 23, *p.* 611, qui étoit vraisemblablement une église chrétienne, comme Mamachi, (*De' cost. de' primit. Crist. tom. I. lib. j*; *c.* 4, §. 2, *n.* 2, *p.* 302) l'a observé d'après G. Cave et quelques autres. Plusieurs siècles auparavant on avoit pratiqué de pareils escaliers au temple de Salomon, comme le voit au troisième livre des Rois, *ch.* 6, *v.* 8; et chez Flav. Joseph. *Antiq. judaic. tom. I*, *l. viij*, *c.* 3, *n.* 2, *p.* 423. C'étoit de cette manière, en général, que se faisoient les escaliers dérobés. *C. F.*

fait voir dans le plan qu'il en a donné dans son ouvrage (1).

§. 76. Les marches étoient, en général, plus hautes chez les anciens qu'on ne les fait aujourd'hui dans les palais et dans les grandes maisons ; et celles qui sont autour d'un des temples de Pestum (car à l'autre on ne peut plus les voir), sont d'une hauteur extraordinaire. Elles ont trois palmes romains de haut, sur deux palmes et trois quarts de large ; desorte que ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'on y monte. Les marches qui règnent autour de l'ancien temple qui s'est conservé à Girgenti, sont de cette même élévation (2) ; et celles du temple de Thésée, à Athènes, ne semblent pas être plus basses (3). On voit une pareille espèce de marches à un temple représenté dans le *Virgile* du Vatican. Quelques marches de la plus grande pyramide d'Egypte (4) ont deux pieds et demi de hauteur ; d'autres en ont jusqu'à quatre d'élévation. Ces marches autour des temples, étoient difficiles à monter ; mais elles servoient en même tems de gradins au peuple pour s'y asseoir ; car, à la plupart des anciens temples, il y avoit trop peu d'espace pour contenir une grande multitude ; de sorte que le peuple s'asseyoit sur ces marches des temples, comme cela est prouvé par quelques passages des anciens écrivains. Pausanias (5) dit qu'à un palais qui

(1) Je croirois assez volontiers que, dans la quantité de marches en marbre de l'escalier d'Araceli, il peut y en avoir d'antiques ; ces marbres ayant été enlevés d'anciens édifices, comme, entr'autres, du temple de Quirinus, ainsi que le dit le père Casimir, *Storia d'Araceli*, *c.* 2 ; quoique Pirro Ligorio, au dix-huitième livre de ses antiquités, à l'endroit cité ci-dessus pag. 573, note 5, avance, sans en donner aucune preuve, que ce temple étoit de peperin. *C. F.*

(2) Il s'en manque d'un tiers environ que les marches du temple de Girgenti et de celui de Pestum ayent la hauteur que Winkelmann leur suppose ici, comme on peut le voir par la gravure que nous en donnons. Mais quand même ces marches ne seroient que de deux palmes de hauteur, il paroîtroit toujours incroyable, et même impossible, qu'elles ayent servi à monter à ces temples. *C. F.*

(3) Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, *tom. I*, *pl.* 8. Il y a quatre marches.

(4) Pocock's *Descr. of the East. t. I*, *p.* 43.

(5) *Lib. x*, *p.* 808, *l.* 10.

se trouvoit à peu de distance de Delphes, où les députés de la Phocide tenoient leurs assemblées, il y avoit des marches sur lesquelles ces députés prenoient séance. Cicéron (1) parle aussi d'un temple près de la porte Capene, sur les marches duquel le peuple s'asseyoit. C'est ainsi qu'on voit sur la table Iliaque, qui est au Capitole (2), la mère, les sœurs et les parens d'Hector assis et pleurant sur les marches qui entourent le tombeau de ce héros (3). Cependant, lorsqu'il ne régnoit point de mar-

(1) *Ad Attic. lib. iv, ep.* 1.

(2) *Tab. II*, Fabret. *num.* 110. Conf. Gori *Mus. Guarnacc. p.* 17. Foggini *Mus. Capit. tom. IV*, *tav.* 68.

(3) Quoique les interprètes de Vitruve s'accordent peu sur la manière dont il faut entendre ce qu'il dit *l. iij*, *c.* 3 et *l. ix*, *c.* 2, il paroît certain cependant que, d'après les règles que donne cet architecte, les marches ne devoient pas être fort hautes; car il dit clairement, au premier endroit cité, qu'il ne faut pas qu'elles puissent fatiguer ceux qui y montent. On peut tirer la même conclusion de Dion, qui raconte (*l. xliij*, *c.* 21, *t. I*, *p.* 355) que Jules César, dans son premier triomphe, monta à genoux les marches du temple de Jupiter Capitolin (c'est du moins de ces marches seules qu'il est question suivant Nardini, *Roma ant l. v*, *c.* 15, *reg. viij*, *p.* 271, *col.* 1); et (*t. II*, *lib. lx*, *c.* 23, *p.* 950) il assure la même chose de l'empereur Claude. Il n'eut été ni commode ni facile de monter ainsi un assez grand nombre de marches pour peu qu'elles eussent été élevées. Aux temples dont le pourtour étoit garni de marches, je pense qu'il faut distinguer celles par lesquelles on y montoit, d'avec celles qui servoient de sous-bassement. Les premières devoient être plus basses pour la commodité de ceux qui y montoient, et les autres plus hautes pour répondre à la majesté de l'édifice, comme on le pratiquoit à-peu-près aux théâtres, dont les marches, qui servoient de sièges, étoient plus élevées que celles qui servoient à monter. Je trouve effectivement au temple de la Concorde, à Girgenti, que, du côté qui regarde l'orient, les degrés par lesquels on montoit au portique, étoient assez bas, comme on le voit encore par six de ces marches, qui n'ont qu'un demi palme de hauteur, au témoignage du baron Riedesel, *Voyage en Sicile*, *ec. lett.* 1, *p.* 41. Le grand temple de Pestum étoit entouré de degrés fort hauts; mais pour en diminuer la hauteur et les rendre plus faciles à monter, on avoit adopté des degrés postiches entre les uns et les autres; mais ces degrés postiches n'y ont pas resté; peut-être parce qu'elles étoient de bronze ou de quelqu'autre matière précieuse, ou bien parce qu'ils n'ont pu résister aux injures du tems. La preuve de ce que j'avance me paroît évidente par les entailles qui se trouvent entre les degrés qui restent, et qui semblent avoir été destinées à retenir un troisième corps placé entre ces degrés pour les unir ensemble.

ches tout autour de l'édifice, ainsi qu'aux temples ronds, alors il n'y en avoit qu'à l'entrée ; car ces temples portoient toujours sur une base élevée, principalement quand il y avoit des pilastres. Et comme, dans les derniers tems de l'antiquité, on donnoit aux colonnes des bases fort hautes, cela faisoit nécessairement que l'entrée s'en trouvoit fort exhaussée : voilà pourquoi il y a au temple en question de la villa Négroni, dix marches qui conduisent à sa porte (1).

§. 77. Nous observerons encore que les marches ou degrés des anciens n'avoient point de congé (2), comme on leur en donne aujourd'hui, mais que leur giron formoit un angle droit et aigu. Les marches de la villa Adrienne étoient faites de deux tables égales de marbre, unies ensemble, à angle droit. Les marches qui règnent autour du portique du Panthéon, ne peuvent par conséquent être d'une haute antiquité (3).

§. 78. Je ne ferai point ici des recherches sur les chambres des anciens, et je ne citerai point ce qu'on en trouve dans les écrivains de l'antiquité ; parce que cela a déja été dit en grande partie, et qu'on ne peut en donner une idée exacte sans planches. Je me contenterai donc de parler de ce que j'ai vu moi-même.

C'est ainsi qu'en ornant la partie extérieure du temple, on en rendoit les degrés plus faciles, en formant cinq marches de trois, comme l'a très-bien observé le père Paoli, *Rovine della città di Pesto*, *Dissert.* 3, *n.* 49, *p.* 104. *C. F.*

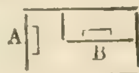
(1) Voyez la Pl. XXX ci-après.

(2) Je ne sais pourquoi Galiani les a représentés ainsi dans la *pl. xj*, *fig.* 5, qu'il a ajoutée à sa traduction de Vitruve? *C. F.*

(3) Ce seroit se tromper lourdement que de le croire. Dans le bas-relief que nous avons cité, qu'on voyoit autrefois à la villa Médicis, mais qui se trouve maintenant dans la galerie du grand duc à Florence, mis au jour par Piranesi, *Della magn. de' Rom. tav.* 38, *fig.* 1, et que nous donnons à la fin de ce volume Pl. XXIX, les sept degrés du temple ont des angles aigus, dont la partie saillante compose à-peu-près le tiers de chaque marche, et forme un creux concave sur celui de dessous ; cependant ce n'est point la nature du bas-relief qui a exigé qu'ils fussent ainsi travaillés. C'est à quoi Piranesi me semble n'avoir pas fait réflexion dans ses observations sur cette planche. *C. F.*

Les chambres des anciens et particulièrement celles où ils couchoient, étoient, pour la plupart, voûtées par le haut, ainsi que Varron nous l'apprend (1) : c'étoit de cette manière qu'étoit faite celle que Pline (2) décrit dans son Laurentin ; et l'on soupçonne que de pareilles chambres, qu'on a trouvées au second étage de la villa Adrienne, étoient des chambres à coucher, parce qu'il y avoit une grande niche qui servoit d'alcove, et dans laquelle étoit placé le lit. Les chambres de Pline avoient des fenêtres tout autour ; dans l'une cependant, le jour tomboit d'en-haut par une ouverture, qui se fermoit sans doute pendant la nuit.

§. 79. Il paroît, par les ruines de la maison de campagne en question de l'ancien Tusculum, ainsi que par les chambres d'une magnifique maison de campagne, près la ville d'Herculanum, où l'on a trouvé la plus grande partie des bustes de marbre et de bronze qui sont dans le cabinet de Portici ; il paroît, dis-je, par ces chambres, que celles des anciens étoient fort petites (3). Celle dans laquelle s'est trouvée, à Herculanum, la bibliothèque, composée de plus de mille rouleaux de livres (4), étoit si petite, qu'en étendant les deux bras, on pouvoit, pour ainsi dire, toucher l'une et l'autre muraille. Dans la maison de campagne de Tusculum, il y avoit une petite chambre, avec une chambre particulière faite de cette manière :



ce qui feroit croire que c'étoit dans la division extérieure que se tenoient les domestiques. A étoit la porte de la chambre, et B la porte d'entrée de la division intérieure qui étoit faite avec

(1) Conf. Scalig. *Conject. in* Varron. *lib. vij, p.* 173.

(2) *Lib. ij, ep.* 17, *p.* 150, *ed. Lugd.* 1669, *in*-8°.

(3) Voyez les lettres de Winkelmann à Bianconi, *lett. iv, tom. VI* de cette édition.

(4) Ibid. *lett. j.*

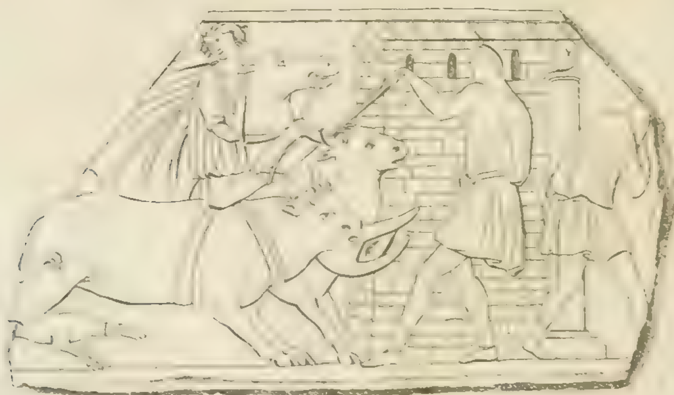
une

une muraille fort mince. On n'a apperçu aucune trace de cheminées dans ces chambres; mais dans quelques chambres de la ville d'Herculanum il s'est trouvé des charbons de bois; d'où l'on peut conclure qu'on s'y chauffoit avec cette espèce de combustible. Encore même, de nos jours, n'y a-t il point de cheminées dans les maisons bourgeoises de Naples; et les personnes riches, qui cherchent à conserver leur santé, tant à Naples qu'à Rome, habitent des chambres sans cheminée, et ne font point usage de charbon : mais, dans les maisons de campagne, hors de Rome, sur des lieux élevés, où l'air est plus pur et plus froid, les *hypocaustes*, ou poëles, étoient sans doute plus connus que dans la ville. Il y avoit plusieurs chambres à poële dans la maison de campagne de Tusculum, dont nous avons parlé, qu'on a découvertes en faisant des fouilles pour le bâtiment qu'on y voit aujourd'hui. Au-dessous de ces chambres, il y avoit sous terre des petites chambres basses de la hauteur d'une table, et toujours deux à deux sous chaque chambre, sans aucune entrée. Le plafond horizontal supérieur de ces chambres, étoit fait de fort grosses briques, et soutenu par deux piliers pareillement de briques, maçonnées sans chaux, mais seulement avec de l'argille, afin qu'elles ne se gersassent point par la chaleur. Dans le plafond supérieur de ces chambres, il y avoit des tuyaux carrés d'argille, qui y étoient maçonnés, et qui descendoient jusqu'à la moitié de la hauteur des chambrettes, où ils avoient leurs ouvertures dans la chambre qui étoit au-dessus. Ces tuyaux étoient prolongés dans les murailles des chambres, et avoient, dans une autre chambre au-dessus de celles-ci, c'est-à-dire, au second étage, leur ouverture, par le moyen d'un mufle de lion de terre cuite. On se rendoit à ces chambrettes souterraines par une allée d'environ deux pieds de large; et l'on y jettoit, par une ouverture carrée, des charbons dont la chaleur montoit par les tuyaux en question, jusques dans la chambre qui se trouvoit immédiatement au-dessus, dont le pavé étoit fait d'une mo-

saïque grossière, et dont les murs étoient revêtus de marbre. Cette chambre étoit ce qu'on appelloit l'étuve (*sudatorium*). La chaleur de cette chambre se communiquoit à celle au-dessus, par le moyen de tuyaux qui montoient dans le mur, et qui avoient une ouverture dans l'une et dans l'autre de ces chambres, pour recevoir et pour laisser passer la chaleur, laquelle étoit tempérée dans la chambre d'en-haut, et qu'on pouvoit y augmenter ou diminuer à volonté. On peut se faire une idée exacte de cette espèce d'étuve et des chambres à tuyaux, par la découverte qu'on a faite en Alsace de pareilles chambres, que M. Schepflin a fait examiner et dessiner avec le plus grand soin (1); et qui, pour ce qui regarde le plan général, ne diffèrent point des chambres de Tusculum (2).

(1) *Alsat. illustr. t. I, tab.* 15.

(2) Voyez les Pl. XXXV, XXXVI et XXXVII, à la fin de ce volume, et leur explication, où nous parlerons plus au long des cheminées et des poëles des anciens. *J.*





CHAPITRE II.

Des ornemens de l'architecture.

§. 1. Après qu'on eut inventé toutes les parties essentielles de l'architecture, on songea aux ornemens qui pouvoient servir à l'embellissement des édifices; sur lesquelles nous allons d'abord jetter un coup-d'œil général, pour parler ensuite de chacun en particulier.

§. 2. Un édifice sans ornemens peut être comparé à la santé du corps dans l'indigence, qu'on ne regarde pas comme pouvant faire seule le bonheur de l'homme, ainsi que le remarque Aristote (1); et la monotonie peut devenir aussi vicieuse dans l'architecture que dans le style d'un livre, et dans toutes les au-

(1) *Reth. lib. j, c. 5, p. 26, ed. Lond.*

tres productions de l'art. C'est la variété qui est la source de l'agrément : dans le discours, comme dans l'architecture, elle sert à flatter l'esprit et les yeux; et lorsque l'élégance se trouve jointe à la simplicité, il en résulte la beauté; car une chose est parfaite quand elle réunit toutes les parties qui lui sont essentielles. Voilà pourquoi il faut que les ornemens d'un édifice soyent conformes et proportionnés, tant à leur objet général qu'à leur objet particulier. Considérés sous ce premier rapport, ils doivent être regardés comme accessoires; et, suivant le second, ils ne doivent apporter aucun changement à la nature du local et à sa destination : on peut les comparer à un vêtement qui ne sert qu'à couvrir le nud; et plus un édifice est grand dans son plan, moins il exige d'ornemens : semblable à une pierre précieuse qui ne doit être enchassée, pour ainsi dire, que dans un fil d'or, afin de mieux conserver tout son éclat (1).

§. 5. Dans les premiers tems de l'art les ornemens étoient aussi rares aux édifices qu'aux statues; et on ne voit à ces bâtimens aucunes moulures saillantes ou rentrantes, non plus qu'aux anciens autels; mais les parties auxquelles on a, dans la suite, donné ces ornemens, y sont tout-à-fait lisses, ou du moins peu saillantes ou peu rentrantes. Quelque tems avant Auguste, on ajouta, sous le consulat de Dolabella, une arcade à l'aqueduc, sur le mont Cælius, à Rome, dont la corniche de travertin, qui saillit au-dessus de l'inscription (2), est inclinée en simple ligne droite; ce qui, dans la suite, n'a pas été fait d'une manière aussi simple.

(1) Lucien, qui fut sculpteur jusqu'à l'âge de trente ans, où il se livra à la philosophie, compare (*De domo t. III*, §. 7, *p.* 194) les ornemens simples et bien ordonnés d'un édifice, à ceux qu'employe avec réserve une fille belle et modeste, de manière qu'ils servent à faire ressortir sa beauté naturelle; il compare, au contraire, un édifice chargé d'une quantité superflue d'embellissemens, à une femme qui, à force d'atours, cherche à couvrir et à cacher ses défauts. *C. F.*

(2) Gruter. *Inscript. tom. I, p.* 176, *num.* 2. Montfauc. *Diar. Ital. c.* 10, *pag.* 148.

§. 4. Mais lorsque l'on commença à chercher la variété dans l'architecture, laquelle consiste dans le mouvement et la diversité des plans, on interrompit les membres droits pour y substituer les profils. Cette variété cependant, que chaque ordre d'architecture s'appropria, et qui en fit l'agrément, ne fut pas regardée comme une nécessité absolue, et faisoit si peu l'objet des recherches des anciens, que le mot qui servoit à l'exprimer (1) n'étoit employé, par les Romains, que pour ce qui regardoit la parure des vêtemens. Dans des tems postérieurs, on n'appliqua d'abord le mot latin, que nous traduisons par celui d'élégance, qu'aux productions de l'esprit; car, lorsque le bon goût commença à se perdre, et qu'on s'occupa plus de l'apparence que de la réalité, on ne regarda plus les ornemens comme de simples accessoires, mais on en chargea les endroits qui jusqu'alors étoient restés nus : c'est ce qui produisit le goût mesquin dans l'architecture; car, lorsque chaque partie est petite, le tout doit être de même petit, comme l'a dit Aristote. Il en fut de l'architecture comme des langues anciennes, qui devinrent plus riches à mesure qu'elles perdirent de leur énergie et de leur beauté, ainsi qu'il est facile de le prouver pour la langue grecque et pour la langue latine; et comme les architectes virent qu'ils ne pouvoient ni surpasser, ni même égaler leurs prédécesseurs en beauté, ils cherchèrent à y suppléer par la rishesse et la profusion.

§. 5. C'est sans doute sous Néron que l'on commença à faire usage des ornemens inutiles; car ce goût régnoit déja du tems de Titus, comme on peut le voir à son arc; et on l'adopta de plus en plus sous les empereurs suivans. On voit au temple et au palais de Palmyre le style de l'architecture du tems d'Aurélien; car ce qui nous reste de ces édifices, a sans doute été fait immédiatement avant le tems de ce prince, ou peut-être sous son règne même; puisque tous les édifices de cet endroit sont

(1) Aul. Gell. *Not. attic. l. ij, c. 2.*

du même style (1). Mais il n'est pas possible de décider si le morceau énorme d'une architrave de marbre qu'on voit dans le jardin du palais Colonna, est du temple du Soleil (2), bâti sous cet empereur (3).

§. 6. Les pieds-droit et le linteau des portes, tant grandes que petites, ainsi que les portes mêmes, étoient, pour ainsi dire, entièrement chargés de festons, de fleurs et de feuillages, comme on le voit au temple de Balbec (4); et il y a encore plusieurs pareilles portes à Rome (5) : les colonnes n'en étoient pas moins char-

(1) Voyez Wood, *Ruines de Palmyre, p.* 15 *et suiv.*, où il soutient cette opinion fort au long. *C. F.*

(2) *Hist. de l'art*, liv. vj, ch. 8, §. 16. Les colonnes de ce temple, ou du moins huit d'entr'elles, étoient en porphyre, et avoient déja été enlevées de cet édifice du tems de Justinien, c'est-à-dire, vers le commencement du sixième siècle de l'ère vulgaire. Comme ces colonnes existent encore au temple de Ste. Sophie, rebâti par cet empereur à Constantinople, on pourroit en prendre les mesures, pour conclure de-là sur les proportions et l'ordre du temple du Soleil auquel ces colonnes avoient servi d'abord; et en confronter les proportions avec celles du morceau d'entablement dont parle ici Winkelmann. *C. F.*

(3) Ce morceau, que Palladio (*Archit. lib. iv, c.* 12) nous a donné, a été dessiné plutôt d'après l'imagination que d'après la vérité; car il fait sortir des festons de laurier un amour armé de son arc et de son carquois : ou bien il faut qu'il ait pris le morceau de cette architrave, qui a été employé pour faire la balustrade de la chapelle Colonna, dans l'église des apôtres, et le pavé de la galerie du palais Colonna. Chambray (*Parall. de l'archit. ancien. et moder. ch.* 28), qui a copié ce morceau d'après Palladio, l'a de nouveau changé à sa fantaisie : au lieu d'un amour, il y a mis un enfant effrayé d'un lion, qui semble sortir d'un feuillage de laurier.. Les deux parties d'en bas de l'architrave qui portent sur les colonnes, et qui, avec la frise qui est au-dessus, sont d'une seule pièce, ont ensemble treize palmes quatre pouces de hauteur; et ce morceau a vingt-deux palmes quatre pouces de long; l'autre morceau, savoir, une partie de la corniche de cette architrave, sur lequel commence aussi le frontispice d'une seule pièce, a à-peu-près la même hauteur et la même longueur.

(4) Pocock's, *Description of the East. tom. II, part. I, p.* 109; Wood, *The ruins of Balbec*, *pl.* 22.

(5) C'est probablement aux portes que l'on a fait cet ouvrage en sculpture, parce qu'on avoit anciennement coutume de les orner ainsi de feuilles de laurier ou d'autres plantes, dans diverses circonstances, sur-tout pour exprimer l'alégresse; comme on peut le voir dans Stace, *Sylv. lib. iv, cap.* 8, *vers.* 38. Helladius, chez Photius, *Cod. cclxxix, col.* 1591, *in fine*, Tertullien, *Apolog.*

gées. La base entière, avec toutes ses parties, étoit entourée de festons, ainsi qu'on peut le remarquer aux bases (1) des colonnes de porphyre de ce qu'on appelle le Baptistère de Constantin à Rome; de même qu'à une autre base d'une grandeur extraordinaire dans l'église de Saint-Paul, hors des murs, laquelle a neuf palmes de diamètre. C'est aussi de cette manière qu'étoient sculptées celles qu'on a trouvées, de notre tems, sur le mont Palatin (2). On commença à donner aux colonnes mêmes des cannelures, qui montoient jusqu'au tiers du fût : on interrompit les baguettes ou faces-plates entre les cannelures, en les divisant en trois, et même jusqu'en cinq parties ou plus petites baguettes. Ensuite, on donna aux cannelures de ces colonnes une forme spirale ou torse (3); ce qui fit qu'on les appella εἰλυματικοὶ κίονες, *volutiles columnæ* (4). Les plus fortes colonnes antiques de cette espèce ont été employées à un autel de l'église de Saint-Pierre, à Rome (5); et c'est ainsi qu'est faite celle d'al-

c. 35, et le père de la Cerda, et d'autres auteurs cités en grand nombre par Sagittarius, *De jan. vet. c.* 30; Donati, *De' dittici degli ant. l. iij, c.* 1, *p.* 173 *et seq.* Selon le scholiaste d'Aristophane, *In Equit. vers.* 725, on suspendoit des bandelettes de laine aux rameaux d'olivier ou autres, que l'on attachoit ainsi aux portes à l'occasion de certaines fêtes. Voyez aussi sur cela la note de Casaubon. *C. F.*

(1) Pallad. *Archit. lib. iv, cap.* 16. Piranesi, *Della magnif. de' Romani, tav.* 9.

(2) Bianchini, *Palaz. de' Cesari, tab.* 3.

(3) *Hist. de l'art,* liv. vj, ch. 6, §. 11.

(4) Salmas. *Not. in* Vopisc. *p.* 393, *E.* Anastase, dans la vie du pape Grégoire III, *tom. I, sect.* 194, *p.* 176, les appelle *volubiles columnæ*, d'après la leçon de l'édition romaine, faite par Bianchini, qui n'a pas observé comme beaucoup d'autres ont pareillement négligé de le faire, que Saumaise, à l'endroit cité, veut qu'on lise *volutiles*, ainsi qu'on le lit en effet dans différens manuscrits, dont Bianchini fait ici mention. *C. F.*

(5) Il veut parler des deux colonnes qui sont dans la chapelle du Sacrement. Les huit colonnes qui embellissent les quatre loges sous la grande coupole sont parfaitement semblables à ces deux là, ainsi qu'une autre qui est dans la chapelle du Crucifix, donnée par Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 6, *fig.* 5. Il y en avoit autrefois douze qui ornoient le confessional de S. Pierre. On en a cassé une en les enlevant de cette place. Les écrivains qui ont donné la description de la basilique, s'accordent avec la tradition vulgaire, à dire que Constantin

bâtre oriental qu'on voit dans la bibliothèque du Vatican (1). Enfin, on imagina de donner aux colonnes des piédestaux en saillie, ou des espèces de modillons qui portoient de petites figures, comme il y en a aux colonnes de Palmyre (2), et a deux colonnes de porphyre de l'autel de la chapelle Pauline au Vatican. Ces saillies sont placées de façon que les deux petites figures d'empereur qu'elles portent touchent presqu'au tore d'en-haut des colonnes. Ces figures ont l'accoutrement des successeurs de Gallien, qui, toutes en général, portent le globe à la main, et se tiennent embrassées (3). La hauteur de ces figures est de deux palmes et demi, et la tête seule a sept pouces ; ce qui fait le quart de la figure entière ; d'où il est facile de se former une idée du style de ce travail. On a fait aussi des bustes tout-à-fait saillans, pris sur le bloc même du fût de la colonne, comme on peut le voir à deux colonnes qui sont au palais d'Altemps, à Rome (4). Le travail de ces bustes est le même que celui des figures dont nous venons de parler. Dans le jardin du marquis Belloni, à Rome, il y a des pilastres triangulaires isolés qui sont cannelés (5). Lorsqu'on ne sut plus rien imaginer de nouveau en ornement, on fit des colonnes d'une seule pièce avec

les avoit fait venir de la Grèce pour cet usage ; mais je crois que ce sont ces mêmes colonnes, au nombre de douze, dont Anastase prétend, à l'endroit cité dans la note précédente, que six ont été placées en ce lieu par le pape Grégoire III, qui commença à gouverner l'église en 731, et qui les tenoit de l'exarque Eutichius; tandis que les six autres y étoient déjà. Elles sont torses en forme spirale, comme celles de métal, que le Bernin leur a substituées, ainsi que nous l'avons vu ci-dessus pag. 399, note 4. Il n'a donc pas commis une nouveauté aussi extravagante et aussi désordonnée que le prétendent faire croire ceux qui ont ignoré ces faits. *C. F.*

(1) Cette colonne d'albâtre a de simples cannelures spirales de la cime à la base. *C. F.*

(2) Wood, *Ruines de Palmyre, pl.* 14, 28.

(3) Ces deux colonnes sont maintenant au cabinet Clémentin ; nous donnons la figure d'une de ces colonnes à la fin du liv. vj, ch. 7, à la pag. 482 de ce volume.

(4) Elles n'y sont plus.

(5) Voyez-en la figure chez Piranesi, *Della magnificenza de' Romani tav.* 18, *fig. A.*

le

le chapiteau : il y a deux pareilles colonnes du plus dur serpentin au palais Giustiniani.

§. 7. Les bains de Dioclétien, qui subsistoient encore en grande partie il y a deux siècles, quand l'architecture prit une forme nouvelle, étoient alors la principale école des architectes pour la partie de l'élégance. Chambray (1) en a représenté deux morceaux. C'est d'après les niches avec les colonnes des deux côtés, et la corniche au-dessus, que San Gallo fit le premier des ornemens pareils à ceux des anciens aux fenêtres du palais Farnèse. La corniche coupée au-dessus des hautes arcades de ces thermes (2), engagea Michel-Ange à s'écarter de la même règle, et à interrompre la corniche de la grande fenêtre qui est au-dessus de l'entrée du palais des conservateurs au Capitole, ainsi qu'à faire sortir cette fenêtre par un arceau au-dessus de cette corniche. C'est de ce même édifice (lequel seul avoit cette espèce d'arcade) que les architectes ont pris l'idée des colonnes sans entablement, et avec un cintre qui sert à les lier ensemble, comme on en voit dans la cour du palais de Dioclétien, à Spalatro, en Dalmatie. Le portail sémi-circulaire de l'église *della Pace*, celui du Noviciat des jésuites, à Rome, et celui de l'église d'Ariccia, furent imaginés par le Bernin, d'après les planches des bains en question. On pourroit encore citer un plus grand nombre d'imitations qu'on a faites d'après ces bains.

§. 8. Quant à ce qui regarde les ornemens en particulier, ils sont placés en partie à l'extérieur, et en partie dans l'intérieur des édifices. Nous devons d'abord remarquer ceux qui servoient à décorer les temples et les édifices publics, en commençant par le toit.

§. 9. Dès les plus anciens tems on plaçoit, et dans Rome même, des statues sur le fronton des temples; et Tarquinius

(1) *Loc. cit. ch.* 16 *et* 29.

(2) On voit la même chose aux temples de Balbec. Voyez Wood, *The Ruins of Balbec, pl.* 16.

Priscus (1) fit couronner le fronton du temple de Jupiter Olympien, à Rome, par un quadrige en terre cuite, à la place duquel on en mit ensuite un d'or (2), ou peut-être doré seulement. Sur le haut du fronton du temple de Jupiter Olympien, à Elis (3), il y avoit une Victoire dorée ; et de chaque côté, c'est-à-dire, sur les acrotères ou amortissemens du fronton, étoit placé un vase pareillement doré. Macrobe (4) parle d'un temple de Saturne, sur le fronton duquel il y avoit des Tritons qui sonnoient de la conque marine. Sur les acrotères du fronton du temple de Jupiter Capitolin, on avoit placé des Victoires volantes (5).

§. 10. Les corniches des frontons qui s'amortissent en pointe, étoient décorées de petits ornemens qui ressembloient aux boucliers des amazones, comme on le voit à un temple dans le *Virgile* (6) du Vatican ; et souvent d'une espèce de feuillage et de fleurs, ainsi que nous en présentent des bas-reliefs. Ces orne-

(1) Plin. *lib. xxxv, c.* 12, *sect.* 43. Voyez *Hist. de l'art*, liv. v, ch. 2, §. 3.

(2) Tit. Liv. *lib. xxix, c.* 23, *n.* 38.

Tite-Live, qui parle de plusieurs quadriges d'or, ne dit pas qu'ils furent substitués à ceux de terre cuite; mais seulement qu'on les plaça au Capitole. Il paroît qu'à ceux de terre cuite on en substitua d'autres, probablement en bronze, l'année de Rome 457, lorsque l'on fondit de ce même métal la louve dont il a été parlé liv. iij, ch. 2, §. 34. Voici les paroles de Tite-Live à ce sujet, *lib. x, c.* 16, *n.* 23 : *Eodem anno Cn. et Q. Ogulnii ædiles curules aliquot fæneratoribus diem dixerunt; quorum bonis multatis, ex eo, quod in publicum redactum est, ænea in Capitolio limina, et trium mensarum argentea vasa in cella Jovis, Jovemque in culmine cum quadrigis, et ad Ficum Ruminalem simulacra infantium conditorum urbis sub uberibus lupæ posuerunt.* Je ne crois pas que l'on puisse soupçonner que Tite-Live ait voulu parler ici du fronton de de l'édicule ou de la chapelle intérieure plutôt que du temple même; sur-tout si l'on fait réflexion qu'il dit, en termes différens et clairs (*l. xxxv, c.* 32, *n.* 41), qu'on mît des quadriges dorés sur le haut de l'édicule : *De multa damnatorum quadrigæ inauratæ in Capitolio positæ in cella Jovis supra fastigium ædiculæ, et duodecim clypea inaurata.* C. F.

(3) Pausan. *lib. v, c.* 10, *p.* 398, *l.* 5.

(4) *Saturn. lib. j, c.* 8, *p.* 184, *edit. Lugd.* 1597, *in-8°.*

(5) Ryck. *De Capit. c.* 15, *p.* 60.

(6) *Num.* 44.

mens étoient communément de terre cuite ; on en a conservé quelques morceaux ; quelquefois le comble étoit doré (1).

§. 11. Les frontons mêmes étoient déja, dès les premiers tems de Rome, ornés d'ouvrages en bas-relief (2), pareillement de terre cuite. Aux temples grecs et aux édifices publics ; il y avoit des ouvrages riches en figures. Au temple de Jupiter, à Elis, dont nous venons de parler, on voyoit la course de chevaux de Pelops et d'Oenomaus (3). Le fronton de la façade de devant du temple de Pallas (4), à Athènes, étoit orné de figures qui représentoient la naissance de cette déesse ; et sur celui de derrière étoit représentée la dispute de cette même déesse avec Neptune. Sur le fronton du trésor public de Mégare, on voyoit le combat des dieux contre les géans, et sa pointe étoit couronnée par un bouclier (5). Les plus grands artistes ont cherché à se distinguer par cette espèce d'ouvrages ; et Praxitèle (6) représenta plusieurs des douze travaux d'Hercule sur le fronton d'un temple de ce dieu, à Thèbes. C'est ce que n'ont compris, ni le traducteur latin, ni le traducteur françois de Pausanias ; car ils ont pensé que cet ouvrage en bas-relief ornoit une coupole qu'ils ont imaginé de placer sur ce temple. Cependant, Pausanias dit expressément ἐν τοῖς ἀετοῖς, *sur le fronton* (7). Sur un temple

(1) Smetius, *Inscript. fol.* 6, *num.* 7.

(2) Plin. *lib. xxxv, c.* 12, *sect.* 43 *et* 46; *lib. xxxvj, c.* 2, *sect.* 2.

(3) Lucian. *De Domo*, *p.* 195. Pausan. *lib. cit. p.* 399, *l.* 10 *et seq.*

(4) Pausan. *lib. j, c.* 24, *p.* 57, *l.* 28.

(5) Idem, *lib. vj, c.* 19, *p.* 500, *l.* 23.

(6) Idem, *l. ix, c.* 11, *p.* 732, *l.* 31.

(7) Winkelmann répète cette même critique dans son *Histoire de l'art*, liv. vj, ch. 2, §. 8, en disant que les traducteurs ont rendu le mot ἀετὸς par celui de *voûte*. J'y ai observé que par *laqueare*, ils entendent une voute pleine ou un plafond uni, comme il y en avoit communément aux temples carrés. Il est évident que ces traducteurs n'ont pas compris ce mot dans le vrai sens que lui donnent les architectes, en le traduisant tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, et avec des circonlocutions impropres ; mais il est sûr, d'un autre côté, que Winkelmann, en voulant les critiquer, est tombé lui-même dans deux fautes très-sensibles. La première de traduire ἀετὸς simplement par *fronton* ; et la seconde, de vouloir rendre les paroles de Pausanias ἐν τοῖς ἀετοῖς, par le

d'Athènes, probablement consacré à Castor et Pollux, il y avoit des vases, lesquels avoient sans doute pour objet les athlètes (1); car, dans les premiers tems, le prix qu'on accordoit à Athènes aux athlètes, vainqueurs au pugilat (2), consistoit en des vases remplis de l'huile sacrée qu'on recueilloit des oliviers plantés dans l'Acropole de cette ville; de même qu'on voit ces vases,

fronton ou le sommet d'un édifice seulement. Le fronton *(fastigium)* est l'ornement qui couronne la face ou le frontispice d'un édifice, et qui ordinairement est d'une forme triangulaire au-dessus des colonnes qui la soutiennent. L' Ἀετὸς est le tambour ou tympan, c'est-à-dire, l'espace le plus souvent triangulaire qui se trouve au dedans du fronton, *tympanum, quod est in fastigio,* comme le dit Vitruve, *liv. iij, ch.* 3. Cette partie est ainsi appellée à cause de l'aigle (en grec ἀετὸς) que l'on sculptoit au dedans, comme on l'a vu ci-dessus ch. 1, §. 61. Que Pausanias ait voulu parler ici du tympan, c'est ce qui est évident, puisqu'il y est question de groupes en bas-relief, qui ne pouvoient se mettre sur aucune autre partie du fronton, ni au-dessus, ni audessous; et nous en voyons la preuve dans les ruines des temples de la Grèce publiées par le Roy, Stuart et autres, où l'on trouve les bas-reliefs placés exactement sur le tympan. Voyez le fronton du temple du bas-relief que nous donnons à la fin du liv. iv, ch. 7, de l'*His. de l'art*, p. 114 de ce volume.

Quant à l'autre faute de Winkelmann, qui prétend, que par les mots ἐν τοῖς ἀετοῖς, on doit entendre un seul fronton (et que nous avons rendu par le mot tympan au singulier, quoiqu'il faille le prendre au pluriel), il n'a pas réfléchi que Pausanias, dans les deux endroits cités, savoir, *l. j, c.* 24, *p.* 57, et *l. v, c.* 10, *pag.* 399, parle de deux temples, qui avoient, l'un et l'autre, deux frontons, l'un par devant et l'autre par derrière, comme il l'a remarqué ci-dessus dans sa préface §. 6, pag. 527; et qu'en conséquence, après avoir dit qu'il y avoit des bas-reliefs dans les deux tympans (ἐν τοῖς ἀετοῖς), il décrit ceux qui ornoient le tympan de devant ἔμπροσθεν; et ceux qu'on voyoit dans celui de derrière ὄπισθεν: paroles dont se sert aussi le scholiaste de Pindare, pour signifier ces mêmes parties, et pour les distinguer l'une de l'autre. On doit expliquer de cette même manière ces mots : ἐν τοῖς ἀετοῖς (*lib. x, c.* 19, *p.* 842, *à la fin*), où Pausanias parle du temple de Delphes. *C. F.*

(1) *Callim. in fragm.* 122, *t. II, p.* [illegible].

J'ai rapporté, tome I, page [illegible], note col. 1, le fragment cité de Callimaque, et j'ai observé, en passant, que ces vases pouvoient être en terre cuite, parce qu'on étoit dans l'usage d'en donner de semblables pour récompense aux athlètes. On pourroit croire aussi qu'ils ont été de bronze, à en juger d'après ceux du temple de Jupiter Olympien, en Elide, qui étoient de ce métal doré, et qui me paroissent y avoir été placés comme une marque symbolique des jeux qu'on y exerçoit. *C. F.*

(2) *Description des pierres gravées du cabinet de Stosch, class. v, n.* 23.

comme un embléme de la lutte (1), sur les médailles et les pierres gravées où sont représentés des lutteurs (2).

§. 12. On ornoit de différentes manières les chapiteaux des colonnes; mais les nouvelles inventions de cette espèce n'ont jamais été généralement reçues, et n'ont point fait régle. Ptolémée Philopator, pour la fête magnifique dont Athénée nous a donné la description, fit construire une salle à manger dont les chapiteaux des colonnes (3) étoient composés de roses, de lotus et d'autres fleurs. Au temple du forum de Nerva, il y avoit des chapiteaux, des quatre coins desquels sortoit un Pegase (4). Le comte Fède possède, à sa maison de campagne, dans la villa Adrienne, près de Tivoli, deux chapiteaux avec des dauphins, lesquels ont probablement appartenu au temple de Neptune de cette maison de campagne, et l'on voit de semblables chapiteaux dans le temple de *Nocera de' Pagani*, à peu de distance de Naples. En parlant des chapiteaux de cette espèce, on dit figurément qu'ils vomissent des dauphins (5) (*delphinos vomere*). Dans l'église de Saint-Laurent, hors de Rome, il y a deux colonnes avec des chapiteaux, sur les quatre coins desquels il y a autant de Victoires, avec des trophées placées entre deux; et deux pareils chapiteaux, mais plus grands, sont dans la cour du palais Massimi *alle colonne* (6).

(1) Spanheim. *De præst. et usu num.* t. *I*, *Dissert. iij*, §. 1, *p.* 134.

(2) Voyez *Histoire de l'art*, liv. iij, ch. 3, §. 33 et suiv. Dans les jeux funèbres, institués par Achille, en l'honneur de Patrocle, Ajax obtint pour prix un vase d'or. Hygin. *Fab.* 273.

(3) Athen. *Deipnos. l. v*, *p.* 205, *l.* 2. Il dit cependant qu'ils étoient faits dans le goût égyptien. Dans le palais de Salomon il y avoit des chapiteaux ornés de lys. Voyez les *livres des Rois*, *liv. iij*, *ch.* 7, *vers.* 19; et il y en avoit aussi au temple même, suivant Flave-Joseph, *Antiq. judaïc. tom. I*, *lib. viij*, *c.* 3, *n.* 4, 424. Peut-être les avoit-on faits ainsi à l'imitation des Egyptiens. *C. F.*

(4) Labac. *Archit. fig.* 15.

(5) Salmas. *Plin. exercit. in Solin. tom. II*, *c.* 45, *p.* 640.

(6) Voyez Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 7, *et seqq.*, où il a rassemblé un grand nombre de chapiteaux de toutes les formes avec toute sorte de figures d'hommes, d'animaux et de fleurs, même les plus extravagantes. *C. F.*

§. 13. Quant aux caryatides auxquelles on a aussi donné le nom d'atlantes (1) et de télamones (2), et dont on se servoit au lieu de colonnes, on en voit à un temple représenté sur une médaille (3); et, à Athènes, il y a des figures de femmes avec de longues tresses de cheveux, qui soutiennent l'entablement d'un portique ouvert du temple dit d'Erecthée (4); mais aucun des voyageurs connus ne nous a encore donné une description exacte de ces figures, d'après laquelle on puisse dire avec certitude de quel tems elles sont. Pausanias n'en parle point. La figure persique (5) du palais Farnèse a été trouvée, à ce qu'on prétend, près du Panthéon : il est à croire que c'est une de celles faites par Diogènes d'Athènes, et qui étoient placées sur la colonnade d'en-bas du temple; c'est-à-dire, qu'elles servoient de second ordre de colonnes, à la place de l'attique qu'on y voit actuellement (6). Les corniches actuelles des colones d'en-

(1) Athen, *lib. v*, *c.* 11, *p.* 208.

(2) Vitruv. *lib. vj*, *c.* 10. Voyez ci-dessus pag. 211, note 1.

(3) Havercamp. *Numism. Reg. Christ. tab.* 19.

(4) Pocock's. *Descript. of the East. tom. II*, *part. II*, *p.* 163.

Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens*, *etc. tom. I*, *pl.* 5 *et* 32. Cet auteur dit, *p.* 11, que dans la première édition de cet ouvrage il avoit pris ce temple pour celui d'Erecthée; mais que dans la suite il a changé d'opinion à cet égard, et qu'il croit que c'est plutôt le temple de Minerve Poliade, d'après l'autorité de Pausanias, qui cependant ne me paroît pas lui être bien favorable. Si l'on vouloit admettre cette opinion on pourroit croire que ces caryatides représentoient les vierges cistophores ou canéphores, qui, selon Pausanias (*lib. j*, *c.* 27, *p.* 64), étoient attachées à ce temple de Minerve. Mais je ne saurois me le persuader : premièrement parce qu'au rapport de Pausanias même, les vierges canéphores n'étoient qu'au nombre de deux; et que Polyclète n'en a fait aussi que deux en bronze, comme on l'a vu dans l'*Histoire de l'art*, liv. vj, ch. 2, §. 17. Secondement, il n'eut point été convenable de faire des caryatides de ces canéphores, et de leur faire soutenir un portique. Polyclète les avoit représentées avec un simple panier sur la tête; et c'est ainsi qu'on les voit toutes deux sur un bas-relief de terre cuite, que Winkelmann donne dans son *Explication de Monumens de l'antiquité*, *num.* 182; et qu'il croit (*part. IV*, *ch.* 2) avoir été modelées sur les originaux de ce célèbre artiste. *C. F.*

(5) Il a été parlé de cette figure ci-dessus ch. 1, §. 49.

(6) Cette figure persique, ou ce téla-

bas n'ont pas la saillie nécessaire pour servir de base à de pareilles figures ; mais il faut se rappeller que ce temple a été rebâti par Marc-Aurèle, et par Septime-Sévère ; que par conséquent il doit avoir éprouvé de grands changemens dans l'intérieur. Il faut, entr'autres, que le feu y ait détruit (1) les chapiteaux syracusains de bronze, ou plutôt de bronze de Syracuse, lequel doit avoir été une espèce particulière de bronze composé de la combinaison de différens métaux : le temple de Vesta (2) étoit couvert de ce bronze de Syracuse. L'ordre attique placé sur les colonnes d'en-bas, qui étoit un ouvrage composé d'un petit nombre de pilastres saillans, et qu'on a enlevé, il y a deux ans, d'une façon barbare (3), n'étoit pas sans doute analogue à la grandeur de ce temple ; et c'est à la place de ces pilastres que doivent s'être trouvées anciennement les caryatides ; du moins la grandeur de la figure du palais Farnèse s'accorde-t-elle avec la hauteur de cette attique, laquelle est de près de dix-neuf palmes. Cette demi-figure a environ huit palmes, et la corbeille qu'elle porte sur sa tête en a deux et demi (4). Ce que quelques écrivains (5) ont pris jusqu'à présent pour de semblables caryatides, sert à prouver leur grande ignorance. Il y avoit une espèce singulière de caryatides (6) dans le tombeau des affranchis de Sextus-Pompejus, où des figures nues d'hommes portoient un chapiteau sur la tête, et tenoient des deux mains une colonne droite, laquelle cependant ne soutenoit rien.

§. 14. Les ornemens de l'entablement qui porte sur les co-

mone, est actuellement à Naples. Voyez *Hist. de l'art*, liv. vj, ch. 6, §. 9.

(1) Plin. *lib. xxxiv, c.* 3, *sect.* 7 ; *lib. xxxvj, c.* 5, *p.* 2.

(2) Idem, *lib. xxxiv, c.* 3, *sect.* 7.

(3) Conf. Stuckely's. *Account of a roman temple, in the Philos. Transact. ann.* 1720, *Dec.*

(4) Le Panthéon ayant été restauré par les empereurs cités, et les caryatides conséquemment, d'après le dire de Vitruve, en ayant été enlevées, pour y substituer l'attique, comment peut-on s'imaginer que la caryatide en question y soit restée seule, et brisée de cette manière? *C. F.*

(5) Demontios. *Gallus Romæ hosp.* 12. Nardini, *Roma ant. p.* 383, *ed.* 1704.

(6) Montfauc. *Ant. expliq. tom. V, pl.* 16, *p.* 54.

lonnes étoient différens, suivant l'ordre d'architecture de l'édifice. J'ai parlé plus haut d'une conjecture, que m'a donné lieu de faire un passage d'Euripide, sur l'espace ouvert entre les triglyphes des temples doriques des premiers tems. Lorsque, dans la suite, on ferma ces espaces, qu'on nomme métopes, on songea à leur donner quelques ornemens : ces ornemens dûrent leur origine aux boucliers dont on décoroit la frise de l'entablement, et qu'on suspendoit, selon toute apparence, aux métopes (1).

(1) Je crois qu'il faut attribuer à cet ornement une origine plus ancienne et plus naturelle, et qu'il doit sa naissance à l'usage de suspendre aux portes des maisons, ou à d'autres parties des plus apparentes, le signe de quelque action de valeur, ou de quelque autre fait illustre de la part du propriétaire, pour en conserver la mémoire par cette espèce de trophée. Il paroit probable qu'on commença par y attacher la tête, les cornes ou d'autres parties d'animaux sauvages pris à la chasse. Cette coutume se trouve rapportée chez tous les anciens écrivains, dont Spanheim en cite un grand nombre dans ses notes sur Callimaque, *Hymn. in Dian. vers.* 104, *p.* 205; ainsi que Casaubon, dans ses notes sur Strabon, *tom. I*, *l. iv*, *p.* 302; Wesseling, sur Diodore de Sicile, *t. I*, *l. iv*, §. 22, *p.* 268, et Sagittarius, *De jan. vet. c.* 29. Ensuite on y attacha les dépouilles des ennemis vaincus, dont le bouclier étoit l'arme la plus distinguée, et celle dont les soldats devoient faire le plus de cas, d'après l'observation de Massieu, *Dissert. sur les boucliers votifs; Académie des Inscriptions Mém. tom. I*, *p.* 177 *et suiv.*, et celle du traducteur florentin des caractères de Théophraste, *tom. IV*, *c.* 25, *n.* 6, *p.* 228 *et seq.* Suivant le rapport de Diodore de Sicile et de Strabon, aux endroits cités, les anciens Gaulois ou Celtes avoient coutume d'attacher aux portes de leurs maisons les têtes de leurs ennemis. Ceux, dit Théophraste, *ch.* 21, qui s'arrêtent aux minuties, quand ils ont immolé un bœuf, appendent la peau de la tête entourée d'une grande couronne vis-à-vis la porte de leur maison. Comme des lieux publics, les temples furent ensuite substitués aux demeures des particuliers, pour y appendre les trophées qui servoient à attester et à rappeller les hauts faits des dieux, ou bien des têtes et des peaux de bœufs, pour indiquer les sacrifices qu'on y faisoit. Mais je ne saurois dire dans quel tems ces objets furent attachés aux métopes; et je ne vois, pour éclaircir ce fait, d'autre autorité que celle d'Euripide, qui (*In Bacch. v.* 1210 *et seq.*) dit qu'Agavé, reine de Thèbes, appelloit son fils Penthée, pour lui dire d'appendre aux triglyphes de sa maison, ou du palais de Cadmus, son père, une tête de lion qu'elle avoit tué de ses propres mains à la chasse; et c'étoit Penthée même qu'elle venoit de massacrer dans un excès de fureur, inspiré par la vengeance de Bacchus :

Au

Au temple d'Apollon, à Delphes, on y avoit appendu des boucliers d'or, faits des dépouilles des Perses, après la bataille de Marathon (1) ; et ceux que le consul romain Mummius fit attacher à la frise du temple dorique de Jupiter, à Elis (2), étoient dorés. Les armes du poëte Alcée, qu'il abandonna en fuyant, et que les Athéniens pendirent au temple de Pallas, au promon-

Πενθεύς τ' ἐμὸς παῖς ποῦ 'στιν; αἰρέσθει λαβὼν
Πλεκτον πρὸς οἴκων κλιμάκων προσαμβάσεις,
Ὡς πασσαλεύσῃ κρᾶτα τριγλυφοις τόδε
Λέοντος, ὃν παρειμι θηράσατ' ἐγώ.

Et ubi est meus filius Pentheus? surgat corripiens
Ex ædibus compactarum scalarum gradus,
Ut clavis affigat triglyphis caput hoc
Leonis, quem in venatione captum huc ego fero.

Euripide appelle probablement triglyphes les têtes des poutres (insuffisamment indiquées par les mots *sculpta laquearia* du traducteur latin) qui répondent à la frise; et dans le palais d'Agavé, qui étoit peut-être bâti en bois, selon l'ancien usage des Grecs (dont nous avons parlé ci-dessus, pag. 572, note 3, et sur lequel le père Paoli donnera de plus grands éclaircissemens au §. 41 de sa lettre, qu'on trouvera ci-après), les poutres auront soutenu le toit, auquel on pouvoit atteindre par le moyen d'une échelle, pour attacher à leur partie saillante ce qu'on vouloit exposer aux regards du public; et la hauteur à laquelle on attachoit ces trophées les mettoit à l'abri des voleurs et d'autres gens mal-intentionnés. Quand, dans la suite, on eut introduit l'architecture régulière en bâtissant en pierre, on ferma, du moins aux temples, les entrevoux qui auparavant étoient ouverts entre les poutres ou les pierres qui les représentoient, selon que le dit aussi Euripide, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, à l'endroit que Winkelmann vient de citer. Quant aux métopes qui fermoient ces entrevoux, pour interrompre par quelque ornement leur longueur peu proportionnée à leur hauteur, on y suspendit ces mêmes trophées ou enseignes, qui s'attachoient auparavant aux têtes des poutres. Ces têtes des poutres ayant ensuite été taillées de niveau avec le reste de l'ouvrage, on les orna de canaux avec des gouttes au-dessous, pour représenter l'écoulement des eaux qui tomboient de la corniche, comme il a été dit pag. 578, note 1. Il faut observer qu'avant de se livrer à la poésie, Euripide cultivoit l'art de la peinture, comme nous l'apprennent Suidas et Moscopole, dans la vie de cet auteur, qui se trouve à la tête de ses tragédies. *C. F.*

(1) Pausan. *lib. x, cap.* 19, *pag.* 843, *l.* 4.

(2) Idem. *lib. v, c.* 10, *pag.* 399, *l.* 5. Voyez ci-dessus, page 346, note 10.

toire de Sigée (1), étoient probablement placées au même endroit de l'entablement. Dans le premier passage de Pausanias, que nous venons de citer, le traducteur latin et d'autres ont lu le chapiteau, au lieu de l'entablement ou de la frise, contre le vrai sens du mot ἐπιστύλιον, lequel signifie bien réellement une partie de l'entablement (2) qui va d'une colonne à l'autre; mais ici, comme ailleurs, il est pris pour l'entablement entier, ou bien pour la frise en particulier (3). Au temple d'Elis, la frise est nommée, par circonlocution, ἡ ὑπὲρ τῶν κιόνων περιθέουσα ζώνη; c'est-à-dire, *la ceinture ou le lien qui passe autour du bâtiment au-dessus des colonnes* (4). Dans un autre passage, où ce même écrivain parle de l'ouvrage de la frise du temple de Junon, proche de Mycènes, il dit: *ce qui est travaillé en relief au-dessus des colonnes* (5), ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα. D'autres écrivains ont donné à la frise le nom de διάζωσμα (6). Domenichi, le traducteur italien de Plutarque, a entendu de même le chapiteau par le mot ἐπιστύλιον, à l'endroit où l'auteur grec parle du temple que Périclès fit bâtir à Eleusis (7). Quoi qu'il en soit, il y avoit aussi des boucliers

(1) Herodot. *lib. v, p. 205, l. 4, ed. H. Steph.*

(2) Vitruve, *liv. 4, ch. 3.*

(3) Vitruve (*liv. j, chap. 2, liv. iij, chap. 1, liv. x, chap. 6*), comme le remarque Galiani (*p. 18, n. 2, p. 100, n. 1, p. 398, n. 1*), le prend pour l'entablement tout entier; mais, au *liv. vj, ch. 2*, il n'entend par-là que l'architrave, comme cela se pratiquoit généralement, ainsi que l'observe de même Galiani aux endroits indiqués. J'ignore qui a pu le prendre pour la frise; mais ce qu'il y a de certain, c'est que les citations de Winkelmann ne prouvent point que ce soit Pausanias. *C. F.*

(4) Pausan. *loc. cit.*

(5) Pausan. *l. 2, c. 17, p. 148, l. 1.*

(6) Athen. *Deipnos. lib. v, cap. 9, p. 205, C.*

(7) Domenichi, *Le vite di Plutarco, etc. in Pericle, par. I, p. 258, G.* Plutarque dans cet endroit à la fin de *pag.* 159 de l'édition grecque et latine, vouloit certainement par épistyle signifier l'architrave, en ajoutant que ce fut sur l'épistyle que Xiphésius plaça le διάζωμα, ou, comme croit devoir le lire Costantini dans son Lexicon, le διαζώσμα, c'est-à-dire, la frise, qui n'étoit ainsi appellée que dans les ordres ionique et corinthien, où cette partie n'avoit ni triglyphes ni métopes; de sorte qu'elle ressembloit à une ceinture appellée en grec ζώνη et διάζωμα. Il est probable par conséquent que l'édifice dont parle Plutarque étoit de l'un ou de l'autre de ces ordres. La frise de l'ordre dorique étoit appellée en grec τρίγλυφος, triglyphe;

appendus aux colonnes du temple de Jupiter, à Rome (1).

§. 15. Ces boucliers réels donnèrent, dans la suite, lieu à placer des boucliers en bas-relief dans les métopes ; et cet ornement a été employé aussi par les architectes des tems postérieurs, dans l'ordre dorique, comme on peut le voir à plusieurs palais de Rome, qu'on a décorés pareillement d'autres armes et de trophées militaires, tels qu'au temple de Jupiter Capitolin (2).

§. 16. Sur les métopes de la frise du temple dorique de Pallas, à Athènes, sont représentés des combats contre des centaures, des lions, etc. (3) ; et sur ceux du temple de Thésée, on voyoit les combats de ce héros (4). Vitruve propose d'y mettre des carreaux de foudre (5). Les frises de l'ordre corinthien étoient ornées de têtes de taureaux et de béliers, ainsi qu'on le voyoit au temple de Melasse, dans la Carie (6) ; ou bien on y plaçoit des ustensiles de sacrifice, comme à la frise des trois colonnes au bas du Capitole (7). A la frise du temple de l'empereur Antonin et de Faustine, il y a des griffons qui tiennent des lustres (8). C'est de ces mêmes ornemens qu'est décorée la frise

du moins c'est ainsi que la nomme Euripide dans son *Oreste*, *v.* 1372, où il donne à la frise de cet ordre l'épithète de dorique, *triglyphi dorici;* de même qu'Aristote, *Ethic. ad Nicom. lib. x*, *c.* 3, *op. tom. III*, *p.* 174, où il désigne le sous-bassement et le triglyphe, comme deux parties différentes du temple : ἡ δὲ τῆς κρηπῖδος καὶ τοῦ τριγλύφου ἀτελής. On aura continué à donner à cette partie le nom de triglyphe même après qu'on y eut ajouté les métopes, si l'on peut croire que les auteurs que nous venons de citer ici, se soyent servis des termes techniques convenables de l'art ; car c'est-là sans doute le nom que la frise portoit dans les premiers tems, lorsqu'il n'y avoit encore que les seules poutres.

(1) Liv. *lib. xl*, *c.* 28, *n.* 51.

(2) Idem, *lib. xxxv*, *c.* 10, *n.* 10.

(3) Pocock's, *Descript. of the East*, *tom. II*, *p. II*, *pl.* 67, *p.* 162.

(4) Id. *ibid. pl.* 69, *page* 169.

(5) Vitruve dit (*liv. iv*, *ch.* 3) qu'il faut placer ces foudres dessous le larmier, dans les vides qui restent entre les triglyphes et les gouttes. *C. F.*

(6) Pocock's, *Descript. of the East*. *t. II*, *p. II*, *pl.* 55, *p.* 61.

Voyez le fleuron à la fin du livre iv, ch. 7, p. 114 de ce volume, où, sur la frise d'un temple, est représenté une course de chars.

(7) Ces ornemens y sont en effet, et il y a de plus une tête de bœuf.

(8) Desgodetz, *pag.* 48, 49, 60.

d'un joli petit temple (1) ou d'une chapelle, à une lieue de Sienne, du côté de Florence, laquelle est de terre cuite, ainsi que le sont les chapiteaux corinthiens des pilastres. De la même manière sont décorés quelques anciens tombeaux dans les environs de Rome. Vers le tems de Pâques, de l'année 1761, on trouva, à Rome, six morceaux d'une pareille frise, de deux palmes de haut, laquelle étoit attachée au mur avec des clous de plomp, dont l'un avoit plus d'un demi palme de long. L'ouvrage en relief de ces morceaux de frise est d'un beau dessin, et bien exécuté. Sur l'un de ces morceaux on voit Bacchus, et une bacchante qui danse en frappant ses crotales; entre ces deux figures se trouve placé un jeune satyre qui porte sur l'épaule

(1) Je ne déciderai rien sur l'antiquité de cet édifice. La conservation si parfaite d'un ouvrage du tems des Romains, en cet endroit, me paroît un peu problématique, puisqu'il ne s'est rien conservé d'entier des anciens édifices en Toscane; car le Baptistère de Florence, que les Florentins prétendent avoir été un temple de Mars, ne peut paroître un monument de l'antiquité qu'à ceux qui n'ont appris à la connoître qu'en passant. Tous les autres baptistères sont, comme celui-ci, octogones : tels sont, par exemple, ceux de Rome et de *Nocera de' Pagani* entre Naples et Salerne. Il ne m'a pas été possible d'avoir d'autres renseignemens sur l'édifice près de Sienne, sinon qu'il subsistoit déja lors d'une visite des églises, faite en 1520.

Gori avoit médité et ébauché l'histoire du baptistère de Florence en particulier, et celle des baptistères anciens en général, qu'il n'a pas achevée. Zaccharia nous en donne le titre dans l'éloge qu'il a fait de ce savant antiquaire : *Annali letterari d'Italia, vol. II, l. 3, c. 4, n. 8, p.* 479; voici ses termes : *De forma, cultu, ornatuque veterum Baptisteriorum apud Christianos, qua occasione Baptisterium Florentinum illustratur, adjecta ejus historiæ synopsi.* Il en a donné une idée dans une note placée sous la quatorzième lettre du père Lupi, qui se trouve parmi ses *Dissertazioni, e lettere filologiche antiquarie*, imprimées à Arezzo, en 1753, où il dit, p. 75 : « Gori possède un gros volume avec quantité de manuscrits, qu'il a rassemblés avec beaucoup de peine, pour composer l'histoire du baptistère de Florence; étant dans l'opinion que, dès son origine, cet édifice a été construit pour cet usage, et que c'est pour cet effet qu'on lui a donné une forme octogone. Comme il avoit communiqué son idée au père Lupi, avec lequel il étoit très-lié, en le priant de faire des recherches sur l'origine des baptistères sacrés de l'antiquité, celui-ci lui communiqua plusieurs doctes observations. Ce travail du père Lupi est imprimé dans le t. I, de ses œuvres. *C. F.*

une urne funéraire d'une forme longue et conique, avec deux anses; de l'autre main il tient une torche allumée et renversée. Cette figure est un embléme de l'emploi qu'il faut faire de la vie et de sa jouissance, avant que le flambeau ne s'en éteigne, et qu'on ne rassemble nos cendres pour les déposer dans le tombeau. Sur deux autres morceaux de cette frise est représenté Silène qui embrasse un jeune génie aîlé de Bacchus, et qui s'approche de lui pour le baiser (1). J'ai parlé de ce génie dans la description des pierres gravées du cabinet de Stosch (2). Ces bas-reliefs étoient peints, comme il est facile de le remarquer encore à quelques-uns (3).

§. 17. La corniche de l'entablement étoit, en général, ornée de mufles de lions, à des distances données; soit pour servir à l'écoulement des eaux, ou pour en indiquer la place. A l'entablement des trois colonnes de Campo Vaccino, à Rome, la corniche avec de pareilles têtes s'est bien conservée (4).

§. 18. Aux ouvertures rondes qui, aux temples et autres édifices, tenoient lieu de fenêtres, on sculptoit des festons à ru-

(1) Cavaceppi en donne la figure, *Racc. di Statue*, *tom. III*, *tav.* 46. Il paroît que c'est un génie qui soutient Silène. *C. F.*

(2) *Classe II*, *sect.* 15, *n.* 1437 *et suiv.* Ce que Winkelmann dit au sujet de ce génie, ne paroît pas trop fondé. *C. F.*

(3) Il a été parlé de ces frises au liv. j, ch. 2, §. 3, et dans la note. La vignette à la tête du liv. j, ch. 3, pag 56 du t. I, représente un morceau de ces frises, lequel est peint, comme je l'ai dit tom. I, pag. 125, note col. 2. On voit à la tête du liv. iij, ch. 2, tom. I, pag. 233, le fragment d'un ouvrage volsque, découvert dernièrement à Velletri, où on l'a placé au cabinet Borgien. Nous en parlerons dans l'explication des planches à la fin de ce volume. *C. F.*

(4) Une pareille corniche s'est également conservée aux ruines de Palmyre, selon Wood, *Ruines de Palm. pl.* 5, *et* 18. Il reste aussi une partie de semblable corniche au temple de la Fortune Virile, maintenant Marie l'Egyptienne, près du Tibre, dont Desgodetz nous a donné la figure à l'endroit cité, *p.* 42; de même qu'au fronton du temple de Cora, décrit ci-dessus, *ch.* 1 §. 41, où elle servoit d'ornement, en même tems qu'elle y étoit utile; enfin, on voit une corniche conservée entière avec de pareils mufles au portique de l'église de St.-Laurent, hors des murs de Rome. *C. F.*

bans ou à feuillages (1). Au fronton du temple de Jupiter tonnant, au Capitole, pendoient de petites cloches (2).

§. 19. Les archivoltes des niches étoient ornés d'une espèce de coquille : le plus ancien ouvrage auquel cet ornement se soit conservé, est un bâtiment circulaire en forme de théâtre, lequel a probablement appartenu au forum de Trajan (3). Cette coquille se trouve aussi dans les niches de Palmyre (4), et au temple de Rome, auquel on a faussement donné le nom de temple de Janus.

§. 20. Dans le pronaos ou portique du temple, le mur, à l'entrée, étoit souvent peint, ainsi qu'il l'étoit au temple de Pallas, à Platée, sur lequel on avoit représenté Ulysse vainqueur des amans de Pénélope (5) : quelques édifices étoient enduits en rouge (6), d'autres en verd.

§. 21. Les ornemens de l'intérieur des édifices qui appartiennent au second article de ce chapitre, devroient principalement faire l'objet de nos recherches, si le tems ne les avoit pas tous détruits. Je ne parlerai pas ici du Panthéon, parce que l'intérieur de ce temple est connu par plusieurs gravures qu'on en a faites. Le vestibule des maisons, ou cette partie qui, en entrant,

(1) Scalig. *Conject. in* Varron. *de ling. lat. lib. vj*, *p.* 109, 110.

(2) Suet. *in Aug.* 91.

(3) Ce bâtiment est appellé communément les bains de Paul Emile. Piranesi en donne la figure, *Le Antich. rom. tom. I*, *tav.* 29, *fig.* 1.

(4) Wood, *Ruin. de Palm. pl.* 4, 6, 9.

(5) Pausan. *lib. ix*, *c.* 4, 718, *l.* 18.

Pausanias parle des tableaux de Polygnote et d'Onatas ; mais il ne dit, ni de ceux-ci ni d'autres, qu'ils ayent été peints sur le mur, comme le prétend Seigneux de Correvon, *Lettr. sur la découv. de l'anc. ville d'Hercul. etc. t. I*, *lett.* 13, *pag.* 334. Ceux de Polygnote, cités ci-dessus pag. 505, note 3, et ceux des autres peintres nommés à la pag. 271, et suiv. ne l'étoient pas non plus. La coutume des anciens peintres célèbres étoit de peindre sur des ais de bois de sapin, comme on l'a dit ci-dessus p. 151, note ; et ce ne fut que fort tard que s'introduisit l'usage général de peindre les murs des maisons et des temples. Voyez Pline, *liv. xxxv*, *ch.* 10, *sect.* 37. *C. F.*

(6) Pausan. *lib. j*, *c.* 28, *p.* 69, *l.* 13.

s'offre la première à la vue, et à laquelle on avoit donné le nom de ἐνώπια (1), étoit particulièrement orné ; voilà pourquoi Homère l'appelle ἐνώπια παμφανόωντα (2), *la partie qui, de tous côtés, brille et reluit.*

§. 22. Les plafonds qui n'avoient point de compartimens ou panneaux renfoncés, dont j'ai parlé plus haut (3), étoient, en général, ornés d'ouvrages en stuc, comme on en voit encore, entr'autres, au plafond d'un bain à Baies, proche de Naples, où est représentée, d'une manière admirable, Vénus Anadyomène avec des tritons, des néréides, etc.; ouvrage qui s'est bien conservé jusqu'à nos jours; ce qu'il faut sans doute attribuer au peu de relief de ce travail; et comme, dans des tems plus modernes, on a donné plus de relief à cette espèce d'ouvrage, ils ont, en général, beaucoup plus souffert. A l'église de Saint-Pierre, à Rome, dont les rosettes de stuc ont trois palmes d'épaisseur, ce dégât a, pour ainsi dire, été immanquable.

§. 23. On doroit anciennement, comme on le fait encore de nos jours, les figures et les panneaux des plafonds et des voûtes; et l'or d'une voûte écroulée du palais des empereurs s'est conservé, malgré l'humidité du lieu, aussi frais que s'il ne venoit que d'être employé. Il faut en chercher la cause dans l'épaisseur de l'or battu des anciens; car, pour leur dorure au feu, leur or étoit en épaisseur aux feuilles qu'on employe aujourd'hui pour cet usage, comme six sont à un, et pour les autres dorures, comme vingt-deux à un, ainsi que Buonarrotti nous l'a prouvé (4).

(1) Casaub. *Comment. in* Theophrast. *c.* 21, *p.* 152, *ed. Needham.*

(2) *Iliad. lib. viij, v.* 435.

(3) On en trouve un leger exemple dans les peintures d'Herculanum, *t. IV*, *tav.* 57, 58, 61. *C. F.*

(4) *Os. sop. allc. Medagl. tav.* 30, *p.* 370, 371. Voyez ci-dessus pag. 90, note 4, où nous avons remarqué que les anciens donnoient plus d'épaisseur à leurs feuilles d'or battu; non parce qu'ils ne savoient pas les rendre plus minces, comme le prétend Nardini, *Roma antica, l. v, c.* 15, *p.* 270; mais pour que l'ouvrage eut plus de solidité et plus de beauté.

§. 24, On avoit pu déja se former une idée des décorations des chambres, par ce qu'on avoit vu dans les tombeaux, dont l'intérieur (1) s'est trouvé ressembler à l'intérieur des maisons d'Herculanum, de Resina, de Stabia, de Pompéia (2). L'ornement ordinaire des chambres y consiste dans l'enduit des murs, et dans de petits tableaux qui y sont peints, représentant des paysages, des figures d'hommes, des animaux, des fruits et des grotesques; car anciennement ces peintures tenoient lieu de tapisseries (3). Les peintres de cette espèce s'appelloient, chez les anciens (4), ῥωπογράφοι, c'est-à-dire, *peintres de petites choses.*

(1) Voyez liv. iij, ch. 2, §. 21. Dans la chambre sépulcrale de L. Aruntius et de ses affranchis, mais particulièrement à la voûte, il y a des ornemens de stuc, avec des figures dans des compartimens, des arabesques, des grotesques et d'autres choses travaillées avec beaucoup de soin et d'élégance, sur un fond qui représente diverses couleurs de pierre. Voyez-en la figure chez Piranesi, *Le antich. rom. tom. II, tav.* 12. *C. F.*

(2) Une grande partie de ces peintures ont été déja publiées dans les quatre premiers volumes immenses des peintures d'Herculanum, que Winkelmann a cités tant de fois dans son *Histoire de l'art*, où il en décrit et en explique plusieurs morceaux, comme il le fait également dans ses *Lettres sur Herculanum*, que nous donnerons dans le tom. VI, de cette édition. *C. F.*

(3) *Conf.* Plutarch. *In Alcib. p.* 362, *l.* 21, *ed. H. Steph.*

Plutarque ne parle pas de ces peintures, mais il dit seulement qu'Alcibiade se proposant de faire une expédition contre la Sicile et l'Afrique, un grand nombre d'Athéniens assis dans les palestres et dans les hémicycles, probablement pour parler nouvelles, dessinèrent la figure de la Sicile, avec la position de l'Afrique et de Carthage (mais sans dire si ce dessin eut lieu sur la terre, contre un mur, sur une toile ou sur toute autre chose, comme nous le faisons encore aujourd'hui dans l'occasion, en consultant au moins les cartes géographiques. C'est ainsi qu'Aristagoras, voulant engager Cléomène à faire une expédition, lui présenta une carte avec la description de la terre, selon Hérodote, *l. v, c.* 49, *p.* 394; et Pénélope, dans sa lettre à Ulysse, qui est la première des Héroïdes d'Ovide, *vers.* 31 *et suiv.* fait tracer avec du vin sur la table à manger les divers endroits célèbres de Troye détruite, et où s'étoient signalés les généraux grecs, qui avoient pris cette ville. Cela n'a donc absolument rien de particulier avec le sujet pour lequel Winkelmann cite Plutarque, dont voici les paroles : *Senes audiebant mira de ea expeditione memorantes, ut multi in palestris, ac hemicyclis sedentes, figuram insulæ, situm Africæ et Carthaginis depingerent. C. F.*

(4) Salmas. *Notæ in* Spartian. *p.* 23, *A.*

§. 25.

§. 25. Sous la voûte des chambres (d'autres avoient des plafonds de bois) régnoit une petite corniche en stuc, laquelle s'avançoit en saillie de deux ou trois doigts, et qui étoit ou unie, ou bien ornée de feuillages. Cette corniche coupoit la partie supérieure de la porte, laquelle, suivant les règles de l'architecture, devoit avoir trois cinquièmes de la hauteur de la chambre; et de cette manière, la chambre se trouvoit coupée tout autour en deux parties. La partie supérieure, laquelle servoit comme de frise à la partie d'en-bas, étoit à celle-ci comme deux sont à trois. L'espace au-dessus et au-dessous de la corniche étoit partagé en compartimens ou panneaux, lesquels étoient plus hauts que larges, et avoient ordinairement la largeur de la porte, laquelle formoit elle-même un de ces compartimens, qui étoient encadrés de listeaux de différentes couleurs. Il y en avoit d'autres plus petits, ronds ou carrés, dans lesquels on peignoit une figure ou un paysage. Au-dessus de la corniche il y avoit la même division, mais de manière cependant que les compartimens en étoient plus larges que longs : on y peignoit également des paysages, des marines ou d'autres sujets semblables (1).

(1) Peut être étoit-ce de cette manière qu'étoit peinte la partie de la maison ou de la salle de festin décrite par Lucien (*De domo*, §. 9, *oper. tom. III*, *p.* 195), où il dit que les peintures des murailles pouvoient se comparer à un prés fleuri, ou à un printems perpétuel, tant pour la beauté des couleurs, que pour la vérité avec laquelle les objets y étoient représentés. *Ornatum vero reliquum, et picturas parietum, et colorum pulchritudinem, et evidentiam uniuscujusque, accurationemque, et veritatem, aspectui veris, et prato florido comparare rectum fuerit.* Il y a avoit aussi de ces peintures dont les sujets étoient tirés de la mythologie; Lucien en cite une, entre autres (§. 23, *page* 203), qu'il croyoit avoir été pris d'Euripide ou de Sophocle; et §. 31, *p.* 207, il parle d'une autre laquelle représentoit Médée qui, transportée de rage et de jalousie, tenoit un poignard à la main, et jettoit un œil égaré sur ses enfans qui lui sourioient d'un air innocent. C'est probablement de cette peinture qu'a voulu parler Winkelmann liv. iv, ch. 3, §. 24; mais Lucien ne prend pas Timomaque pour l'auteur de ce tableau. Winkelmann, liv. vij, ch. 8, §. 38, traite au long de cette manière de peindre sur les murs, soit sur la chaux encore toute humide ou bien sur le mur

§. 26. On voit une muraille divisée et décorée de cette manière dans la galerie de tableaux à Portici. C'est un morceau de plus de vingt palmes de long, sur quatorze de large. Cette muraille a, comme nous l'avons dit, des panneaux au-dessous et au-dessus de la corniche, laquelle est enrichie de feuillages. Des trois compartimens d'en-bas, celui du milieu est plus large que celui des côtés, dont le premier est encadré en jaune, et le second en rouge. Entre ces panneaux il y a des raies noires avec des grotesques peintes avec élégance. Au milieu des panneaux on voit des paysages sur des fonds rouges ou jaunes. Au-dessus de la corniche il y a quatre autres panneaux plus petits, dont deux tombent perpendiculairement sur le panneau du milieu d'en-bas : sur l'un est représenté un amas de médailles sur une table, avec du papier, des tablettes, une écritoire et une plume (1) ; sur l'autre on voit des poissons et d'autres comestibles.

§. 27. En 1724, on découvrit, sur le mont Palatin, une grande salle de quarante pieds de long, laquelle étoit entièrement peinte. Les colonnes de ces peintures étoient aussi grêles, et aussi extraordinairement longues que celles des tableaux de Portici. Les figures et les autres objets représentés sur les murs de cette salle furent enlevés et envoyés à Parme, et ces tableaux passèrent ensuite à Naples avec les autres raretés du cabinet Farnèse. Mais, comme tous ces objets restèrent encaissés et renfermés pendant vingt-quatre ans, toutes les peintures ont été gâtées par la moisissure ; et l'on ne voit plus aujourd'hui, à

déjà sec. On peignoit aussi à l'encaustique, comme le remarquent les éditeurs de Milan ; sur-tout les portes, sur lesquelles on représentoit divers sujets, ainsi que nous l'apprend une épigramme d'Ausone, dont il est parlé à l'endroit cité. Quant à la peinture à l'encaustique et aux autres manières de peindre des Grecs et des Romains, on peut consulter l'ouvrage publié, il y a quelque tems, par l'abbé Requeno, intitulé : *Saggi sul ristablimento dell' antica arte de' Greci e de' Romani pittori. Venezia*, 1784. *C. F.*

(1) Nous en donnons la figure à la tête du premier chapitre de ces observations, pag. 543.

Capo di monte, à Naples, où se trouve ce cabinet, que les morceaux nuds des murs sur lesquels ces objets étoient peints. Il ne s'est conservé qu'une seule *herma* ou caryatide, moitié grande comme nature (1).

§. 28. On pourroit faire une comparaison entre l'art de décorer des anciens et celui des modernes, et y employer, pour se faire comprendre plus facilement, des gravures. Dans le plan des ornemens des anciens, régnoit toujours la simplicité, tandis que chez les modernes, qui ne cherchent point à imiter les anciens, c'est exactement le contraire. Les ornemens des anciens offrent tous entr'eux un certain accord et une certaine harmonie, comme branches appartenantes à un même tronc ; mais les modernes donnent dans des disparates où l'on ne trouve le plus souvent, comme on dit, ni rime, ni raison. Enfin, on a employé à la façade des bâtimens des cartouches dans le goût de celles dont les graveurs françois et ceux d'Augsbourg se servoient, il y a quelque tems, pour encadrer leurs gravures. L'exemple le plus révoltant de la corruption du goût subsiste en Italie même, et cela à Portici, près de Naples. Le duc de Caravita y a fait exécuter, en pierre, dans un jardin qu'il a près du palais du roi, tout ce que l'imagination ait jamais produit de plus bizarre et de plus baroque ; et ces productions grotesques sont placées, chacune séparément, à une élévation de plusieurs toises, le long de l'allée de ce jardin.

§. 29. Michel-Ange, dont le fertile génie ne pouvoit se contenir dans les bornes de l'économie des anciens et de l'imitation

(1) Depuis la mort de Winkelmann on a découvert beaucoup d'autres peintures, dont il a été parlé ci-dessus pag. 122, note 6. Dans ces découvertes il faut compter, comme une des plus intéressantes, une chambre voisine de l'hôpital de St.-Jean-de-Latran, où l'on avoit peint de petits cadres entourés de festons. Dans chacun de ce cadres étoit représenté un jeune homme avec une draperie particulière qu'il n'est plus possible de distinguer aujourd'hui. Il ne s'en est conservé que sept, dont nous donnons la description à l'endroit cité. Les peintures des bains de Titus, dont il a été parlé ci-dessus pag. 122, note 6, ont été découvertes depuis la mort de Winkelmann. *C. F.*

de leurs chefs-d'œuvre, commença à s'abandonner à des nouveautés et à des excès dans les ornemens; et Borromini, qui le surpassa encore dans ce mauvais goût, l'introduisit dans l'architecture; goût qui se communiqua bientôt à toute l'Italie et aux autres pays, où il s'est toujours maintenu; car nous nous écartons de plus en plus de la simplicité des anciens, et de leur majestueuse gravité : semblables à ces rois du Pérou, dont le jardin étoit orné de plantes et de fleurs d'or, qui servoient à manifester leur grandeur et leur mauvais goût.



OBSERVATIONS
SUR
LE TEMPLE DE GIRGENTI.

OBSERVATIONS

SUR

L'ARCHITECTURE DE L'ANCIEN TEMPLE DE GIRGENTI, EN SICILE.

§. 1. CES observations ne paroîtront pas inutiles sans doute à ceux qui connoissent le grand ouvrage du père Pancrazi sur les antiquités de la Sicile, puisque cet écrivain n'y entre, pour ainsi dire, dans aucun détail sur l'architecture de ce temple et des autres édifices dont il a donné les planches. Les savans n'aiment pas à s'écarter de la route qu'ils se sont tracée : voilà pourquoi M. le chanoine Mazochi, l'un des hommes les plus instruits de notre tems, dans la savante dissertation sur la ville de Pestum, qui se trouve jointe à son explication des planches d'Herculanum (1), passe entièrement sous silence, comme s'il n'avoit jamais existé, le temple de Pestum, dont je parlerai ici en passant (2).

§. 2. Le père Pancrazi, de l'ordre des théatins, vit encore actuellement (en 1759) à Cortone, en Toscane, sa patrie, hors de son ordre et retiré du monde, à cause de l'espèce d'enfance dans laquelle il est tombé, et qu'on attribue au chagrin qu'il a eu de ne pouvoir subvenir aux fraix que demandoit son ouvrage; s'étant vu trompé dans ses espérances à cet égard, qu'il avoit principalement fondées sur la libéralité de l'Anglois à qui il en a dédié les planches; parce que, faute de bien connoître la nation

(1) Voyez ci-dessus pag. 525, note 1.

(2) Voyez la *préface* que Winkelmann a mise à la tête de ses *Observations sur l'architecture des anciens.*

britannique, il avoit pris pour une même chose l'idée qu'il s'en étoit formée et la générosité qu'il en attendoit (1).

§. 3. Comme il se proposoit de faire un ouvrage considérable, il fit imprimer en entier les lettres de Phalaris, qu'il prit pour base de l'histoire de la ville d'Akragas, à laquelle les Romains ont donné le nom d'Agrigente, et qui est aujourd'hui connue sous celui de Girgenti. Il se fonde sur le témoignage de Dodwell, qui, contre toute vraisemblance, regarde ces lettres comme authentiques. Il est à croire que l'auteur n'a pas lu la dernière dissertation que Bentley a écrite en anglois sur ces lettres, ce livre étant fort rare en Italie; car je ne pense pas, qu'après des recherches aussi savantes, il en reste encore d'autres à faire sur ce sujet (2).

§. 4. Mon intention n'est pas de faire des critiques sur les antiquités de la Sicile, mais seulement de rassembler quelques remarques sur l'architecture dorique des plus anciens tems; parce que ni Vitruve, ni ceux qui sont venus après lui, ne nous disent rien de l'ancien style de cet ordre d'architecture. Ceux qui, jusqu'à présent, ont voulu écrire l'histoire de l'architecture grecque, ont été obligés de passer avec Vitruve tout d'un coup du tems où le besoin de se garantir des intempéries de l'air enseigna l'art de construire des cabanes et de bâtir des maisons (3), à celui où l'architecture se trouva à son plus haut degré de perfection. Je tâcherai donc de remplir le laps de tems qui s'est écoulé entre ces deux périodes de l'art (4). Mais je me vois obligé de me borner à des recherches qui ne demandent aucune planche. Les circonstances où je me trouve ne m'ont pas encore permis de voir par moi-même les antiquités de Girgenti; et je

(1) Le père Pancrazi est mort à Florence le 15 juillet 1760.

(2) Pancrazi (*t. II*, *part. I*, *cap.* 1, *p.* 3 *et seq.*) dit qu'il ne donne pas pour authentiques ces lettres de Phalaris, et cite à ce sujet la dispute de Dodwell et de Bentley, et *pag.* 34, *not. a* il les combat. *C. F.*

(3) Voyez la lettre du père Paoli, §. 27 *et suiv.*

(4) Voyez ci-après au §. 30.

n'établis

n'établis ce que je vais dire que sur les observations qui m'ont été communiquées par M. Robert Mylne, Ecossois, grand amateur de l'architecture, qui a vu et examiné avec beaucoup de soin les restes des anciens édifices de Sicile, et qui vient de retourner, depuis peu, dans sa patrie.

§. 5. Les dimensions dont je me servirai sont prises sur le pied d'Angleterre, qu'il sera facile au lecteur de comparer à d'autres mesures. Le pied anglois est plus petit que l'ancien pied grec; mais cette différence se réduit à très-peu de chose. Le pied anglois, qui a douze pouces, est d'un $\frac{875}{10000}$ de pouce plus petit que le pied grec. Le pied de Paris est plus grand que le pied anglois, et contient un $\frac{7860}{10000}$ de ses pouces de plus que ce dernier. Si l'on divise le pied de Paris en dix mille parties, le pied grec n'aura que 9431 de ces parties. Ce rapport exact m'a été donné par M. Henry, Ecossois, qui s'est rendu célèbre par ses voyages, et qui l'a tiré des remarques qu'il a faites sur le rapport des mesures, pour rectifier les tables d'Arbuthnot. M. Henry demeure depuis quelque tems à Florence.

§. 6. Le temple de la Concorde, à Girgenti, est sans doute un des plus anciens édifices grecs qu'il y ait au monde, et la partie extérieure s'en est conservée en entier. L'auteur des explications des antiquités de la Sicile en a donné le plan et l'élévation (1); mais il n'est entré dans aucune description, parce que la personne qu'il avoit employée pour en faire le dessin, s'étoit réservée cette partie. Au reste, il est difficile de traiter cette matière, quand on n'a aucune connoissance de l'architecture.

§. 7. Ce temple est de l'ordre dorique et hexasty-périptérique, c'est-à-dire, que son péristyle porte sur une suite de colonnes isolées, et qu'il en a six par devant et autant par derrière, qui forment le pronaos et l'opistodomos (2), ou deux portiques li-

(1) V. Piranesi, *Della magnif. de' Rom. tav.* 22, *fig.* 3, où il en donne la figure.

(2) Pollux, *lib. j, c.* 1, *segm.* 6, que Schoepflin (*Alsat. illustr. lib. vj, sect.* 6, *c.* 10, §. 125, *p.* 505) explique mal par l'*aditus* ou le *penetrale*. *C. F.*

bres à l'entrée et à la partie opposée. De chaque côté il y a onze colonnes, ou bien treize, en comptant deux fois celles des angles. Il y a deux temples à Pestum, sur le bord du golfe de Salerne, dont l'extérieur ressemble parfaitement à ce temple de Girgenti, et qui paroissent de la même antiquité (1). On avoit déja fait la description du temple de Girgenti; mais il n'y a que dix ans qu'on a parlé pour la première fois de ceux de Pestum (2); quoique ces derniers n'ayent souffert aucun dommage, et qu'ils se soyent trouvés exposés librement à la vue, dans une vaste plaine inhabitée, sur le bord de la mer. Le défaut de renseignemens sur ces édifices est cause qu'on n'a connu, jusqu'à présent, aucun autre ouvrage de l'ordre dorique des Grecs, que les colonnes d'en-bas du théâtre de Marcellus, de l'amphithéâtre de Vespasien (3), à Rome, et à celles d'un portique à Vérone (4).

§. 8. Les colonnes du temple de Girgenti n'ont pas tout-à-fait, y compris les chapiteaux, cinq diamètres de hauteur pris près de leur base, comme celles de Pestum (5). Vitruve fixe la hauteur des colonnes doriques à sept diamètres ou quatorze modules (6), ce qui revient au même; car un module fait la moitié d'un diamètre. Cependant, comme cet écrivain (7) a voulu dé-

(1) Voyez ci-dessus pag. 526 et suiv.

(2) M. Grosley dit qu'un jeune élève d'un peintre de Naples fut le premier qui, en 1755, réveilla l'attention des curieux sur les restes précieux d'architecture qu'on voit à Pestum. En 1767, M. Morghan les fit graver en six feuilles, dont M. de la Lande a donné un extrait dans une seule planche. Il n'y a pas longtems qu'on a publié à Londres de belles gravures des monumens de Pestum. En 1769, le libraire Jombert a imprimé, à Paris, *Les Ruines de Pestum*, avec dix-huit planches. Voyez ci-dessus p. 525. *J.*

(3) Ces colonnes sont plutôt de l'ordre toscan moderne, ou pour mieux dire, de celui qui étoit en ussge du tems de Vespasien. *C. F.*

(4) Chambray, dans sa *Comparaison de l'architecture ancienne et moderne*, place, par ignorance, le théâtre de Vicence, bâti par Palladio, au rang des ouvrages anciens.

(5) Voyez ci-dessus *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 37.

(6) Voyez ci-dessus *loc. cit.* pag. 583, note 1.

(7) *Liv. iij, ch.* 1.

terminer ses dimensions de l'architecture, comme celles du corps humain, en partie d'après le mystère de certains nombres, et en partie d'après l'harmonie, il n'a pu donner d'autre raison de ces sept diamètres que son nombre mystérieux de sept; idée qu'il faut mettre au rang du rêve des modernes touchant la septième en musique. On pourroit trouver quelque fondement de six diamètres des colonnes, dans la proportion du pied, que les plus anciens statuaires ont regardé comme faisant la sixième partie de la hauteur d'une figure (1). Quant à la hauteur des colonnes dont il est question ici, il faut en chercher la raison dans le plan du temple, et non pas dans les colonnes mêmes; car leur proportion ne peut être déterminée par le diamètre entier; puisqu'il manque un pied et un pouce à ce qui est au-delà de quatre diamètres. Je trouve que la hauteur des colonnes est égale à la largeur de l'édifice, laquelle étoit toujours, aux temples doriques, de la moitié de la longueur de la masse entière, ou de la cella seulement. Il ne falloit donc pas chercher ici l'exacte proportion dans quelque chose d'étranger à l'édifice, puisque cette proportion se trouvoit dans le temple même.

§. 9. Si l'on pouvoit prendre à la lettre un passage de Pline, où il dit que, dans les tems les plus reculés, la hauteur des colonnes étoit du tiers de la largeur du temple (2), les colonnes devoient être encore plus courtes que celles dont nous parlons; car, si nous portons à cinquante pieds la longueur d'un temple, et par conséquent sa largeur à vingt-cinq, les colonnes auront environ huit pieds de hauteur. Si maintenant nous prenons deux pieds pour le diamètre des colonnes, elles n'auront que quatre diamètres d'élévation.

§. 10. Ces colonnes sont d'une forme conique, dont il faut

(1) Voyez *Histoire de l'art*, liv. iv, ch. 3, §. 33 et suiv.

(2) *Lib. xxvj, c. 23, sect. 56. Antiqua ratio erat, columnarum altitudinis, tertia pars latitudinum delubri.* Voyez *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 33.

moins attribuer la cause à la proportion de ces colonnes qu'aux vues de l'architecte; car une forme cylindrique avec des diamètres égaux par le haut et par le bas, auroit exposé les pierres dont les colonnes sont faites à se fendre et à se crévasser; parce que le poids de l'entablement n'auroit pas porté principalement sur l'axe du cylindre, ainsi que cela a lieu dans la forme dont la diminution rassemble davantage le point d'appui. Ces colonnes ont des cannelures doriques, c'est-à-dire, que deux canaux se joignent par un angle aigu; au lieu que les cannelures ioniques et corinthiennes ont des angles plats.

§. 11. L'entablement de ce temple, comme celui des autres, consiste en trois parties: l'architrave, qui porte directement sur le chapiteau des colonnes, la frise et la corniche. Vitruve (1) veut que la hauteur des parties de l'entablement soit proportionnée à la hauteur des colonnes; et quelques architectes modernes prétendent que l'architrave ne doit pas avoir beaucoup au-delà de la moitié de la frise. Cependant on ne trouve pas que l'une et l'autre de ces règles ayent été connues de la haute antiquité; car, au temple de Girgenti, ainsi qu'à ceux de Pestum, l'entablement est grand et magnifique, et plus massif que la hauteur des colonnes ne l'exigeoit (2); et, à vue d'œil, l'architrave et la frise paroissent avoir la même hauteur. L'on peut d'ailleurs conclure que cela a sans doute été ainsi, par la mesure de l'entablement du temple de Jupiter Olympien. La corniche a à peu-près les trois quarts de hauteur de la frise.

§. 12. La proportion des triglyphes et des métopes, ou de l'intervalle carré entre ces triglyphes, est la même qu'aux autres édifices d'ordre dorique que nous connoissons. Mais comme il n'y a pas à Rome d'édifice entier de cet ordre, on ne peut voir qu'à ces temples la distribution des anciens dans la symmétrie relativement aux triglyphes sur les colonnes de l'angle, qui ne

(1) *Liv. iij, ch.* 3.

(2) Voyez les planches à la fin de ce volume.

portent pas sur le milieu de ces colonnes, mais qui sont jettés contre l'angle des frises, pour ne pas laisser cet angle à découvert (1). Les triglyphes de ces temples ne sont pas travaillés sur la frise même, mais ils y sont encastrés ; et à l'un des temples de Pestum ils manquent tous, à un seul près, les autres en ayant sans doute été enlevés dans les tems barbares (2).

§. 13. Comme les triglyphes sur les quatre colonnes des angles, sont portés contre la carne des frises, leurs métopes devoient être un peu plus grands que ceux des autres ; ce qui ne s'apperçoit néanmoins pas à la simple vue, parce que les colonnes des angles sont plus voisines les unes des autres que celles du milieu ; de sorte que l'entre-colonnement des trois colonnes de chaque angle est plus petit que celui des colonnes suivantes ; avec cette différence cependant, que le premier intervalle est plus petit que le second, et celui-ci plus petit que le troisième : différence qu'on ne peut néanmoins pas appercevoir à la simple vue, mais seulement par le compas. Ces colonnes rapprochées dans les angles n'ont pour objet que la plus grande solidité de l'édifice, comme il est facile de s'en appercevoir (3).

§. 14. Les cinq grandes ouvertures circulaires par le haut, qui servoient de fenêtres au temple de Girgenti, ont été percées, comme on le voit distinctement, dans des tems postérieurs, et probablement par les Sarrasins, qui se sont servis de ce temple,

(1) Il est probable que lorsque Winkelmann a écrit ce passage, il n'avoit pas encore des notions exactes sur le temple de Cora, dont il a parlé ci dessus dans ses *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 41 et suiv., auquel les triglyphes, sont placés de la manière dont il est question ici, comme ils le sont également au tombeau de Scipion Barbatus, duquel j'ai parlé ci-dessus *loc. cit.* pag. 576, not. 5, et dont on trouve la représentation pl. XXVI à la fin de ce volume. *C. F.*

(2) Voyez ci-dessus *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 38.

(3) Vitruve (*liv. iij*, *ch.* 2) veut qu'on fasse ces colonnes une cinquantième partie plus grosses que les autres, parce qu'étant environnées de l'air ambiant, elles paroissent plus minces à l'œil. Le Roi, comme nous l'avons dit ci-dessus p. 597, note 5, conseille, pour plus de solidité, de mettre aux angles des colonnes ovales. *C. F.*

comme on le sait : car les temples carrés des anciens ne tiroient, en général, le jour que par la porte d'entrée (1).

§. 15. Les pieds-droit des portes du temple de Girgenti ont été enlevés, ainsi qu'à celles des temples de Pestum; mais il est à croire que ces portes auront été plus étroites par le haut que par le bas, dans le goût des portes doriques décrites par Vitruve; et comme on le voit à un autre petit temple de Girgenti, auquel les habitans ont donné le nom de chapelle de Phalaris, dont la porte a cette espèce de fermeture. Le dessinateur du père Pancrazi a caché cette porte par un arbre, je ne sais pourquoi, sur sa planche (2); de sorte qu'on n'en peut pas voir la forme. Cette porte a été murée par les moines, qui en ont fait percer une autre du côté opposé, où il n'y en avoit point. Pourquoi? parce que l'autel devoit être exposé vers un certain point du ciel (3).

§. 16. Cette espèce de portes n'étoit pas particulière à l'ordre dorique seul, comme on pourroit le croire d'après Vitruve (4); mais il paroît que, dans la haute antiquité, on leur donnoit souvent cette forme; du moins est-il certain qu'elles étoient en usage chez les Egyptiens, comme on peut s'en convaincre par les portes qu'on voit sur la Table isiaque et sur plusieurs pierres égyptiennes gravées (5). La solidité étoit le seul motif qui leur faisoit donner cette forme; car le poids et le fardeau de l'édifice ne portent pas seulement sur l'architrave de la porte, mais encore sur les deux pieds-droit, qui sont placés de biais.

(1) Voyez ci-dessus *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 67.

(2) *Tom. II, part. II, tav.* 14. Galiani en donne aussi la figure dans son édition de Vitruve, *liv. iij, ch.* 3 *à la fin, p.* 125, sans y joindre l'arbre; cependant on ne saisit pas trop bien la forme de cette porte. *C. F.*

(3) Voyez ci-dessus pag. 609. note 1.

(4) Vitruve (*liv. iv, ch.* 6) le dit expressément des trois espèces de portes, dont il indique les dimensions; c'est-à-dire, des portes doriques, ioniques et attiques. *C. F.*

(5) Voyez ci-dessus *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 62, où Winkelmann s'étend plus au long sur ce sujet. *C. F.*

§. 17. Les ornemens du temple de Girgenti et de ceux de Pestum sont, comme l'étoient, en général, ceux des plus anciens tems, simples et massifs. Les anciens cherchoient le grandiose, dans lequel consiste la vraie magnificence; c'est pourquoi les parties de ce temple sont fort saillantes, et beaucoup plus que du tems de Vitruve, ou que cet architecte ne l'enseignoit lui-même. Un goût diamétralement opposé à celui des anciens se remarque à ces édifices de Florence et de Naples, bâtis peu de tems après le renouvellement de l'art; car, comme on a toujours plus conservé en Italie qu'ailleurs l'idée de l'architecture ancienne, il se forma de cette espèce de réminiscence et du goût de ce tems-là, une certaine pratique mixte. On laissoit à peine appercevoir les corniches et les larmiers, parce qu'on cherchoit la beauté dans les petites choses. La simplicité consiste, entr'autres, dans le peu de cambrure ou d'échancrure des parties; voilà pourquoi il n'y a à nos temples ni cannelures, ni cimaises convexes; mais tout y est en ligne presque droite, excepté le seul chapiteau, lequel est, en général, orné de ce qu'on appelle oves; et qui, aux temples de Pestum, forme un méplat, pour ainsi dire, imperceptible, et n'a point les oves en question. C'est dans ce même goût que sont faits les plus anciens autels et cénotaphes (1); et c'est ce qui nous en prouve la haute antiquité.

§. 18. Les principales recherches du père Pancrazi se sont bornées à trouver, parmi les ruines de l'ancienne ville d'Agrigente, le temple de Jupiter Olympien, dont les amas de pierres et la tradition du nom, qui s'est conservé parmi les habitans du pays, lui firent découvrir l'emplacement (2). On n'y voit, dit-il, pas autre chose; et il est impossible de se former la moindre idée du plan, ou de l'espace du terrain qu'occupoit ce temple. Tout ce qu'il trouva, fut un seul triglyphe, qui servoit à

(1) Fabretti, *Inscript. c.* 3, *num.* 637, *pag.* 239, *c.* 10, *num.* 172, *pag.* 696.

(2) Voyez l'ouvrage du père Pancrazi, *tom. II, part. II, tav.* 7, *pag.* 77-79.

prouver qu'il étoit de l'ordre dorique ; et des entailles en forme de fer à cheval dans quelques pierres, qui, suivant lui, ont servi à élever ces pierres avec plus de facilité. Il cite le passage de Diodore de Sicile touchant ce temple, sans rien ajouter de plus. Fazelli n'en dit pas davantage.

§. 19. Suivant Diodore de Sicile (1), ce temple de Jupiter etoit le plus grand de tous ceux de la Sicile, et pouvoit, à cet égard, être comparé aux plus beaux temples qui se trouvoient par-tout ailleurs. Il donne les mesures de sa longueur, de sa largeur, de sa hauteur, ainsi que le diamètre des colonnes.

§. 20. On voit encore aujourd'hui le plan entier des fondemens de ce temple, qui est exposé aux regards de tout le monde; mais entouré, à la vérité, de ruines entassées les unes sur les autres, et par-dessus lesquelles l'auteur des antiquités de la Sicile et son compagnon ne se sont pas avisés de regarder. Ces ruines renferment un espace de terrain libre, couvert d'herbes, qui fait si bien connoître le plan du temple, que, dans quelques endroits on voit encore les marches qui régnoient tout autour de cet édifice. On remarque aussi un endroit où l'on a fouillé à cinq coudées de profondeur dans les fondemens.

§. 21. L'étendue de cette place s'accorde avec la mesure que Diodore de Sicile a donnée de ce temple, qui porte sa longueur à trois cent quarante pieds. Suivant la mesure angloise, elle est de trois cent quarante-cinq pieds, parce que le pied anglois est un peu plus petit que le pied grec, ainsi que je l'ai dit plus haut. La largeur de la place est de cent soixante-cinq pieds ; ce qui diffère beaucoup de la mesure de soixante pieds que Diodore donne pour la largeur de ce temple.

§. 22. Mais si la largeur d'un temple doit être de la moitié de sa longueur, et cent soixante-dix étant la moitié de trois cent quarante, la mesure de la largeur actuelle, qu'on ne peut

(7) *Liv. xiij*, §. 82, *pag.* 607.

pas

pas prendre bien exactement sous les ruines, approcheroit assez de cette dimension. Par conséquent, la mesure de soixante pieds de Diodore, ne peut pas être juste, et il manque certainement une centaine devant le nombre de soixante (1). La moindre réflexion sur les dimensions que les anciens donnoient à leurs temples auroit dû faire douter de l'exactitude du texte grec de Diodore (2); cependant, personne n'y avoit pensé jusqu'à présent. Les manuscrits de Diodore de Sicile que j'ai vus à Rome et à Florence, ainsi que ceux de la bibliothèque Chighi, à Rome, qui sont les plus anciens, s'accordent tous avec la leçon imprimée. Il ne faut pas s'imaginer que les Grecs ayent bâti leurs temples sur le plan d'une certaine cathédrale protestante, construite depuis peu en Allemagne, et qu'ils leur ayent donné une face de la sixième partie de leur longueur.

§. 23. La hauteur de ce temple, sans compter l'élévation des marches du pourtour (χωρὶς τοῦ κρηπιδώματος), étoit de cent vingt pieds. Le mot κρηπίδωμα n'a pas été entendu par les traducteurs, qui ont cru qu'il signifioit les fondemens. Le nouveau traducteur françois a voulu épiloguer sur ce passage, et n'a fait que prouver son ignorance (3). Il pense qu'il y est question de la corniche. Pourquoi? parce que δῶμα signifie aussi le haut d'une maison; ce qu'il auroit au moins dû chercher à prouver (4).

(1) Voyez ci-dessus *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 33.

(2) Il faut croire que ces règles n'étoient pas admissibles ici, parce que, selon Diodore de Sicile, le temple de Jupiter s'écartoit des dimensions ordinaires dans certaines parties. Voyez ce qui sera dit ci-après au §. 37. *C. F.*

(3) Voici la note de l'abbé Terrasson dont Winkelmann veut parler : « Il y a dans le grec : χωρὶς τοῦ κρηπιδώματος, que Rhodoman traduit par *fundamento tamen excepto*. Mais on n'a jamais fait entrer les fondemens, qu'on ne voit point, dans la description d'un édifice. Δῶμα signifie d'ailleurs le haut d'une maison, d'où nous vient *dôme*. Ainsi, κρηπίδωμα doit être ici la corniche, l'imposte de la voûte ou du comble, dont on ne pouvoit pas donner la hauteur, puisqu'il n'étoit pas fait ». *J.*

(4) On ne peut pas douter que δῶμα signifie aussi la partie supérieure d'un édifice. On en a plusieurs exemples, particulièrement dans la sainte écriture, que Costantini a rassemblés dans son

D'ailleurs, personne n'ignore que la corniche ne sert pas à couvrir la voûte.

§. 24. Les colonnes étoient arrondies en dehors et carrées en-dedans, suivant l'expression de Diodore, sur laquelle le traducteur latin glisse avec le même laconisme. Par carrées en-dedans, on peut entendre que ces colonnes étoient taillées carrément dans le mur. Il y a à Bolsena une partie de colonne de porphyre, dont une moitié est sémi-circulaire, et dont l'autre moitié est carrée. Je crois néanmoins plutôt que Diodore a voulu dire, que

lexicon grec, au mot cité, et que saint Jérôme confirme à l'endroit que j'ai allégué à la page 606, note 3, où il dit: *Δῶμα in orientalibus provinciis ipsum dicitur, quod apud Latinos tectum: in Palæstina enim, et Ægypto.... non habent in tectis culmina, sed domata, quæ Romæ vel solaria, vel mæniana vocant, id est plana tecta;* mais Terrasson auroit dû réfléchir que, dans ce sens *doma*, qui se prend pour une terrasse ou pour le sommet des maisons, ne pouvoit avoir rapport avec le faîte de ce temple, qui n'étoit pas construit en platte forme, mais en toit. Je crois fermement, avec Winkelmann, que par [illegible], il faut entendre le sous-bassement extérieur du temple, sur lequel portoient les colonnes, et où commençoient à se former les marches; car Diodore, en disant que l'édifice étoit achevé au point qu'il n'y manquoit plus que le toit, suppose que la corniche étoit déjà faite; et que cette corniche existoit réellement, c'est ce que prouve le baron Riedesel, de qui nous parlerons ci-après; puisqu'il dit en avoir vu un morceau. Or, si cette partie étoit construite, d'où vient que l'historien grec n'en parle pas dans les mesures qu'il donne de la hauteur de ce temple, dont elle formoit une partie essentielle? On peut élever une plus grande difficulté contre Diodore, savoir, qu'il fait abstraction du sous-bassement en donnant la mesure de la hauteur du temple, et non en parlant de ses dimensions en longueur et en largeur: *Fanum in pedum CCCXL longitudine porrectum est, ad LX vero pedes latitudo patet, et ad CXX pedes altitudo, crepidine tamen excepta, attollitur.* Le sous-bassement n'entre jamais en ligne de compte, on doit, quand on le compte, s'employer en tout sens; je ne sais donc pourquoi Diodore fait ici le contraire. Κρηπίδωμα veut dire *le soubassement d'un edifice;* mais Diodore auroit pu dire [illegible], *sous bassement*, mot usé fréquemment dans ce sens par les autres écrivains grecs, et particulièrement par Aristote, que j'ai cité ci-dessus p. 643, note col. 1; Strabon, *lib. xvij, pag.* 1159, *B:* Flav. Joseph. *Ant. jud. lib. iij, c. 6, n. 2; lib. xij, c. 2, n. 8;* Pollux; *lib. ix, c. 5, segm.* 28; et chez les auteurs latins, Vitruve, *l. iij, c. 2; lib. iv, c. 6; lib. v, cap. ult.* Voyez ci-après au §. 37. *C. F.*

ce temple avoit extérieurement des colonnes sémi-circulaires, et que l'intérieur en étoit décoré de pilastres (1).

§. 25. Ces colonnes sémi-circulaires avoient vingt pieds de circonférence. L'*intérieur* (mot que le traducteur n'a de même pas compris), l'intérieur de ces colonnes, dis-je, étoit de douze pieds (2). Si le diamètre d'une colonne pris trois fois, en fait toute la circonférence, qui seroit ici de trente six pieds, la moitié de cette circonférence auroit été de dix-huit pieds ; mais comme elle étoit de vingt pieds, il faut que ces colonnes ayent décrit plus d'un demi-cercle. Quelques morceaux de ces colonnes nous ont prouvé aussi que cette dimension étoit exacte; car le diamètre étoit d'un peu plus de onze pieds anglois, comme on a pu le déterminer par plusieurs morceaux tronqués. Le diamètre des huit colonnes sémi-circulaires de la façade de l'église de Saint-Pierre, à Rome, qui sont les plus grandes colonnes connues des temples modernes, doit être à-peu-près de neuf pieds anglois ; ce qui peut servir à nous donner une idée de la grandeur des colonnes du temple de Jupiter.

§. 26. Vitruve, en parlant des différentes espèces de temples, ne fait aucune mention de ceux à colonnes sémi-circulaires (3). On ne trouve pas non plus, chez aucun autre écrivain, la moindre chose d'un édifice grec aussi ancien. Le temple de la Fortune Virile, qui est aujourd'hui l'église de Sainte-Marie-Egyptienne, à Rome (4), le plus mauvais de tous les anciens édi-

(1) L'abbé Terrasson a traduit : « On a employé, dans ce temple, deux pratiques d'architecture jointes ensemble; car, d'espace en espace, on a placé dans les murs des piliers qui s'avancent en dehors, en forme de colonnes arrondies, et en dedans en forme de pilastres taillés carrément ». *J.*

(2) Le texte de l'abbé Terrasson porte : « Les pilastres du dedans ont douze pieds de largeur». *J.*

(3) Vitruve en parle certainement au *liv. iv, ch. 7, à la fin,* où il dit, qu'il y avoit une manière particulière de disposer les murs de la cella dans les entre-colonnemens jusqu'aux colonnes, qui ne sembloient être que des demi colonnes en dehors; ce qui s'appelloit pseudo-périptère, ou faux périptère, parce qu'il paroissoit y avoir des aîles ou des portiques, qui n'y étoient réellement pas.

(4) Voyez ci-dessus pag. 645, note 4.

fices est décoré de pareilles colonnes : il y a aussi des colonnes sémi-circulaires au théâtre de Marcellus, et à l'amphithéâtre de Vespasien (1).

§. 27. Diodore nous donne une idée sensible de la grandeur des colonnes du temple de Jupiter, quand il dit qu'un homme pouvoit se placer dans une seule des cannelures (διάζυσμα), dont il doit y en avoir vingt à une colonne dorique (2). La largeur des cannelures des fragmens qui en restent, est de deux palmes romains, ou de deux palmes et trois pouces et demi d'une arête à l'autre; espace suffisant pour contenir un homme. Le père Pancrazi se plaint de n'avoir pu trouver aucune trace des colonnes de ce temple. Les plus grandes colonnes cannelées antiques qui se voyent à Rome, sont trois colonnes isolées avec leur entablement au Campo Vaccino. Elles ont quarante un pieds cinq pouces romains de hauteur; leur diamètre est de quatre pieds quatorze pouces; mais leurs cannelures n'ont que la moitié de la largeur de celles du temple de Jupiter, car elles ne sont que d'un palme. Les plus grandes colonnes des temples grecs, après celui d'Agrigente, étoient celles d'un temple de Cyzique, dont la circonférence étoit de quatre Ὀργυιαί ou brasses (l'Ὀργυιά comptée à six pieds grecs); et l'on prétend que chacune de ces colonnes étoit faite d'une seule pierre (3).

(1) Galiani, à l'endroit cité de Vitruve, compte parmi les colonnes de cette espèce celles du temple dit de la Concorde, près le Capitole, dont il a été parlé *Hist. de l'art*, liv. vj, ch. 8, §. 16, et celles du temple de Nîmes, dont j'ai fait mention ci-dessus pag. 63, note 1; nous y joindrons les deux demi colonnes du petit temple de Pestum, desquelles il a été question dans la préface de Winkelmann à ses *Observations sur l'architect. des anciens*, §. 6, *p.* 527, *note* 4. *C. F.*

(2) C'est là le nombre que prescrit Vitruve, *liv. iv*, *ch.* 3. Cet écrivain y donne aux cannelures le nom de *striae;* et au *liv. iij*, *ch.* 3, il les appelle *striges*. Galiani remarque ici, qu'à proprement parler, par *striges*, il faut entendre les canaux, et par *striæ*, les filets ou faces-plattes des cannelures. Wesseling, à l'endroit cité de Diodore de Sicile, *liv. xiij*, §. 82, *p.* 607, *lign.* 54, assure qu'au lieu de *striges*, les manuscrits portent *strigiles;* variante dont Galiani n'a pas parlé. *C. F.*

(3) Strabon, *lib. xiv*, *p.* 941. Ce sont les colonnes dont il a été parlé ci-dessus,

§. 28. Les colonnes du temple d'Agrigente n'étoient pas faites ainsi d'un seul bloc, mais de différens petits morceaux inégaux, disposés suivant la dimension du tout; voilà ce qui fait qu'on ne peut pas en connoître les restes au premier coup d'œil (1).

§. 29. L'entablement au-dessus des colonnes consistoit en trois grandes masses de pierres posées l'une sur l'autre, et qui composoient un tout. Les architraves et les frises étoient, comme celles du temple dont nous avons parlé, d'une égale hauteur; c'est à dire, que chacune de ces parties avoit dix pieds anglois d'élévation. Les corniches, dont il ne s'est rien conservé (2), doivent avoir eu environ huit pieds de hauteur. Les triglyphes, ainsi que je l'ai remarqué déja, étoient encastrés dans les frises, et d'un seul bloc de dix pieds de haut. On en a trouvé deux dans les ruines. Il ne s'est conservé qu'un seul chapiteau entier : il étoit d'une seule pierre, qu'on ne pouvoit mesurer que par le moyen d'une échelle.

Strabon n'en dit absolument rien. A l'endroit cité, j'ai suivi la supputation de Caylus, relativement à leurs dimensions, en leur donnant quatre coudées de diamètre, et en prenant l'*orgya* pour une coudée. Selon Hérodote (*liv. ij, ch.* 149) l'ὀργυια (*orgya*) seroit de quatre coudées ou six pieds grecs. Mais tous les écrivains ne sont pas d'accord sur cela; et le plus communément on veut que l'*orgya* équivaut à l'*ulna* des Romains, comme l'observe Henri Etienne dans son lexicon grec. On veut aussi que l'*ulna* soit la même chose que la coudée; comme le prouve Matthieu Gessner dans son lexicon latin, *v. ulna.* En supposant cela, j'ai mis, avec Caylus, à l'endroit cité, *cubitum* pour *orgya*, dans le passage de Xiphilin. Si l'on prétendoit que l'*orgya* fût plus grande, telle que le dit Hérodote, c'est-à-dire, de la longueur de toute l'étendue des bras et des mains, y compris même la poitrine, comme le veut Pollux, *l. ij, c.* 4, *segm.* 128, que Henri Etienne n'a pas consulté; alors il faudroit dire que Xiphilin a donné à ces colonnes quatre *orgya* (τετραοργυιαι) de circonférence, et non de diamètre, lequel devroit être plus grand à proportion. Alors les colonnes n'auroient plus ces proportions grêles, c'est-à-dire, la hauteur de dix diamètres, qu'elles ont d'après la coudée dont il est question à l'endroit cité. Consultez sur ces mesures des anciens, et sur d'autres Freret, *Essai sur les mesures longues des anciens, Académie des Inscript. tom. XXIV, Memoire, p.* 433 *et suiv. C. F.*

(1) Voyez ci-dessus *Observ. sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 35.

(2) Voyez ci-dessus pag. 665, note 4.

§. 30. Les dimensions que nous avons indiquées peuvent être accordées avec la hauteur du temple donnée par Diodore de Sicile ; et le diamètre des colonnes, ainsi que les dimensions de l'entablement, comparés à la hauteur de cent vingt pieds (hauteur du temple), nous conduisent à la hauteur des colonnes. Celles-ci ne peuvent pas avoir été aussi écrasées que celles du temple de la Concorde et de ceux de Pestum. Elles ne doivent pas non plus avoir la hauteur que Vitruve donne aux colonnes doriques, c'est-à-dire, de sept fois leur diamètre (1) ; car, pour faire accorder la dimension indiquée avec la hauteur du temple, on ne peut donner à ces colonnes ni plus ni moins de six diamètres (2). Suivant Diodore, le diamètre des colonnes étoit de douze pieds ; or, six fois douze font soixante-douze. Les architraves et les frises étoient de vingt pieds anglois, et les corniches d'environ huit. L'élévation des colonnes et de l'entablement pris ensemble, alloit à cent pieds. Les vingt autres pieds de toute la hauteur, jusqu'à la pointe du frontispice, restent donc pour cette dernière partie : car le fronton, ou la cime du frontispice étoit, dans les anciens tems, fort écrasé, ainsi qu'il paroît par l'autre temple de Girgenti, et par l'un de ceux de Pestum (3), auquel cette partie s'est conservée.

§. 31. Il sembleroit, par ce que nous venons de dire, qu'on a passé par degrés, dans la proportion de la hauteur des colonnes sur la largeur du temple, comme nous l'avons observé plus haut, à celle de six diamètres, et enfin à celle de sept. Il paroît donc que la hauteur de six diamètres a été la proportion des colonnes doriques dans les plus beaux tems de la Grèce : car, pendant la quatre-vingt-treizième olympiade, les Carthaginois vinrent, pour la seconde fois, en Sicile, et c'est alors qu'A-

(1) Voyez ci-dessus pag. 583, note 1.

(2) C'est là, suivant Vitruve (*liv. iv, ch.* 1) la hauteur que doivent avoir eu les colonnes doriques des premiers tems.

(3) Voyez la *préface* de Winkelmann à ses *Observations sur l'architecture des anciens*, §. 5.

grigente fut saccagée par ces conquérans : c'est cette guerre, dit Diodore, qui fit suspendre la construction de ce temple (1).

(1) D'après l'olympiade dans laquelle Diodore de Sicile place la construction du temple de Jupiter Olympien, et d'après la contexture de son discours, on peut établir l'époque certaine non-seulement de cet édifice, mais encore du temple de la Concorde, et des autres temples du même genre d'architecture, élevés dans d'autres endroits. Diodore dit que les autres temples d'Agrigente étoient achevés, mais que les guerres renouvellées jusqu'à la destruction entière de cette ville, ont toujours empêché qu'on ne mit le comble à celui de Jupiter. Parmi ces temples devoit se trouver celui de la Concorde, qui étoit construit dans le même goût; et pour prouver que ce dernier étoit antérieur au temple de Jupiter, on peut alléguer ses proportions, qui étoient plus écrasées, comme le remarque, avec raison, Winkelmann. Il paroît clairement du moins, par ce que dit Diodore, que les architectes de ces édifices étoient des Grecs, qui se trouvoient alors à Agrigente et dans d'autres lieux de la Sicile qui leur étoient soumis. Il y avoit en Italie des fabriques exactement du même genre d'architecture dans toutes les parties; et Diodore nous apprend que différentes côtes maritimes de ce pays étoient encore alors sous la domination des Grecs. En rapprochant le tems auquel ces édifices ont pu être faits, et celui auquel les Grecs se sont établis dans ces contrées, on trouvera qu'ils ont été construits environ la même époque à laquelle Périclès éleva ses superbes bâtimens à Athènes, parmi lesquels il y en avoit quelques-uns d'ordre dorique, du même style que ceux d'Agrigente et d'autres lieux. La Sicile jouissoit alors d'une paix profonde et de la plus grande prospérité, comme l'observe fort bien Winkelmann, *Histoire de l'art*, *liv. vj*, *chap.* 2, §. 4; de sorte que les villes grecques de cet île et celles de la Grande-Grèce pouvoient rivaliser avec Athènes pour la somptuosité des édifices. On ne sera pas étonné de ce qu'on ait pu élever en si peu de tems dans ces contrées un si grand nombre de monumens publics, si l'on se rappelle que Périclès seul en fit construire bien davantage dans l'espace de quinze années; et nous savons que, par la fertilité du terroir, les villes de la Sicile parvinrent, en peu de tems, à un tel degré de richesse et de force, qu'elles se faisoient respecter des plus puissantes villes des autres contrées, ainsi que Diodore nous l'apprend en particulier (*liv. iv*, §. 23, *p.* 269) de la ville d'Héraclée que Dorieus le Lacédémonien avoit fondée. Voyez ci-après pag. 675 note 2.

Si les conjectures que je viens d'exposer sont probables (et je pourrois en démontrer la certitude), que dirons-nous alors du système que Winkelmann expose dans cet opuscule, en voulant donner une idée de l'architecture des plus anciens tems, immédiatement après l'art de construire des cabanes, par des édifices qui datent d'environ le siècle de Periclès, et par conséquent de l'époque la plus florissante de l'art dans la Grèce? Et combien de belles observations, combien de satisfaisantes comparaisons les

§. 32. Comme je crois avoir prouvé que les colonnes de ce temple ne peuvent avoir eu ni plus ni moins de six diamètres de haut (1), le temple de Thesée, à Athènes, qui est plus ancien, et qui a été bâti immédiatement après la bataille de Marathon (2), ne peut donc pas avoir eu des colonnes dont le fût seul ait été de sept diamètres, que Pococke donne à ces colonnes, ainsi qu'à toutes celles des autres édifices doriques d'Athènes (3).

§. 33. Le temple dont nous parlons doit avoir été hexastyle, c'est-à-dire, qu'il doit avoir eu six colonnes de front : car six colonnes de douze pieds de diamètre chacune font déja soixante-douze pieds ; et cinq entre-colonnemens, chacun de trois modules ou d'un diamètre et demi des colonnes, font quatre-vingt dix pieds; par conséquent le tout ensemble va à cent soixante-deux pieds ; ce qui, à deux pieds près, s'accorde avec la largeur de cent soixante pieds, que Diodore donne à cet édifice.

§. 34. On trouve encore quelques grosses pierres de l'enta-

artistes et les antiquaires ne pourront-ils pas faire, tant relativement à l'art qu'à l'histoire de l'architecture ; en posant que ces édifices sont des ouvrages grecs. Voyez aussi ce qui sera dit dans l'explication des planches, à la Pl. XIV de ce volume. *C. F.*

(1) Voyez ci-après, pag. 675, note 2.

(2) Pausan. *liv. j, ch.* 17, *page* 41. Plutarq. *in Theseus*, *op. tom. I*, *p* 17. La bataille de Marathon fut donnée dans la soixante-douzième olympiade. Voyez le père Corsini, *Fasti attici*, *tom. III*, *pag.* 148 *seq.*, et ci-dessus, *Histoire de l'art*, *liv. vj*, *ch.* 1, §. 18.

(3) Pocock's (*Descript. of the East*, *tome II*, *part.* 2, *pl.* 69) donne la figure du temple de Thésée, avec les colonnes de sept diamètres ; et *pl* 67, il donne la figure de celui de Minerve, avec la proportion de plus de six diamètres, sans y comprendre le chapiteau. Spon (*Voyage*, *etc.*, *tome II*, *liv. v*, *page* 143. *Description d'Athènes*) dit que les colonnes de ce temple de Minerve ont quarante-deux pieds de Paris de hauteur, sur dix-sept pieds et demi de circonférence au bas du fût ; c'est-à-dire, qu'elles ont, à peu de chose près, sept diamètres d'élévation ; et, suivant lui, l'entre-colonnement est de sept pieds quatre pouces. A la *page* 189, il dit que cet édifice est bâti dans le même goût que le temple de Thésée, et il pense aussi que c'est l'ouvrage du même architecte. Nous avons déja remarqué ci-dessus, à la *page* 535, *note* 1, quelle foi on doit ajouter à ce que dit le Roi, sur qui Winkelmann fonde son système : *Observations sur l'architecture des anciens*, *ch.* 1, §. 41. *C. F.*

blement

blement, des marques du mécanisme dont on s'est servi pour la bâtisse de ce temple. Ce sont des entailles en forme d'une demi-élipse aux deux petits angles de la pierre. Dans chacune de ces entailles on passoit une chaîne ou un cable, avec lequel on élevoit ces grandes masses de pierre; et ces entailles alloient se joindre ensemble, quand on asseyoit les pierres les unes sur les autres.

§. 35. Par ce moyen, on plaçoit les pierres les unes à côté des autres sans le secours d'aucun lévier; et lorsque ces pierres se trouvoient à leur place, on en ôtoit le cable ou la chaîne, et l'on bouchoit ensuite, avec du bois, l'entrée de l'entaille qui étoit en haut, afin qu'il n'y pénétrât aucune humidité. On a trouvé dans l'une de ces entailles un morceau de bois qui, depuis plus de deux mille ans, s'y est bien conservé (1). Parmi les dessins d'anciens édifices du célèbre architecte San-Gallo, qui sont dans la bibliothèque Barberin (2), j'ai vu, dans les ruines du temple de Vénus, à Epidaure, en Grèce, une pareille entaille aux pierres; mais elle y est angulaire. Cette méthode d'élever de grandes masses de pierre et de les poser en même tems à leur place, est sans doute beaucoup meilleure que celle qu'indique Vitruve (3); et les sacs de sable dont Pline (4) parle, suivant l'explication de Polenus (5), paroissent ridicules en les comparant à cette mécanique des Grecs (6).

(1) Voyez ci-dessus, *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 21, où Winkelmann dit, que ces clefs ou crampons de bois servoient à lier ensemble les grandes pierres des bâtimens. Aux exemples que j'ai cités à cette occasion (pag. 558, note 7) de semblables bandes de bois en queue d'aronde, on peut ajouter celui dont parle Schöpflin, (*Als. illustr. tom. j, lib. ij, sect.* 6, *c.* 14, §. 170, *p.* 533, *tab.* 14, *litt. G*) d'un pan de mur de circonvalation, dans l'Alsace inférieure, construit de grandes pierres, probablement du tems de César, dont les crampons sont de bois de chêne à queue d'aronde, longs de huit pouces et larges de deux pouces. *C. F.*

(2) Voyez ci-dessus, *Observations sur l'architecture des anciens*, ch. 1, §. 22.

(3) *Liv. x, ch.* 5.

(4) *Liv. xxxvj, ch.* 14, *sect.* 21.

(5) *Dissertaz. sopra al Tempio di Diana d'Efeso*, §. *xix. Saggi di dissert. dell' Acad. di Cortona, tom. I, par. II, pag.* 35.

(6) Pline dit que cette méthode fut

§. 36. On voit par-là combien la manière d'opérer des anciens étoit simple ; et il paroît que, malgré leurs arts et le secours de l'algèbre, les modernes n'ont pu parvenir encore à la perfection des forces mouvantes des anciens. Qu'on se rappelle la grandeur énorme des obélisques. Tout l'univers a retenti des préparatifs que Fontana fit pour dresser un obélisque sous le pontificat de Sixte V, tandis qu'on ne trouve rien sur la manière dont les anciens s'y prenoient pour les élever. De nos jours, Zabaglia a montré, à Rome, combien la voie la plus naturelle et la plus facile est préférable dans la mécanique, à toutes les forces compliquées des roues et des poulies, quand la nature des choses ne les exige point. Cet homme admirable, qui n'avoit jamais reçu aucune instruction, et qui même ne savoit ni lire ni écrire, a inventé, par la seule force de son génie, des machines qui ne paroissent rien en elles-mêmes, mais dont les effets sont surprenans, et avec lesquelles il a opéré des choses qui étoient restées inconnues aux autres architectes (1).

§. 37. Comme le temple de Jupiter, dont il est ici question, n'a pas été achevé, il est arrivé qu'avec le tems on a bâti, tout autour de ce temple, des maisons, jusqu'à ce qu'enfin cet édifice en a été tout-à-fait obstrué. Voilà ce qu'il faut enfin entendre par ce passage de Diodore, dont personne, à ce que je crois, n'a compris le sens : *Τῶν ἄλλων, ἢ μέχρι τοίχων τοὺς νεὼς οἰκοδομούντων ἢ κυκλῶσι τοὺς οἴκους περιλαμβανόντων*. La traduction latine du premier membre de la

employée au temple de Diane, à Ephèse, bâti par Chersiphron, pour élever les architraves, qui étoient d'une immense grandeur; cette mécanique étoit par conséquent connue des Grecs. *C. F.*

(1) Les machines inventées par Zabaglia ont été gravées en cuivre, et publiées en un volume grand *in-folio*, avec celles de Dominique Fontana. Pour ce qui concerne l'érection de l'obélisque, on peut consulter l'autre Fontana : *Il tempio vaticano*, *lib. iij*, *cap.* 4 *seq.*; ou l'histoire succinte qu'en a donnée Milizia, *Le vite*, *etc.*, dans la vie de Fontana. Goguet (*De l'origine des lois*, *etc. tom. III*, *part. III*, *liv. ij*, *ch.* 2, *p.* 49) rapporte la manière dont, suivant Hérodote (*liv. ij*, *ch.* 125, 164), les Egyptiens élevoient les grosses pierres pour la construction de leurs pyramides; et il en donne aussi la représentation en taille douce. *C. F.*

phrase est : *cum alii ad parietes usque templa educant.* Mais au lieu de τοὺς νεὼς, il faut lire τοῦ νεὼ ; ce qu'on doit traduire : *cum alii ad parietes usque templi ædificiis fabricandis accederent.* Dans le second membre, Henri Etienne et Rhodoman ont lu, au lieu de κυκλώτει, *in circuitu*, κίοσι, *columnis*. Wesseling a cherché à conserver ces deux mots, et croit qu'il faut lire : κύκλῳ κίοσι, ou bien κυκλώτει κιόνων.

§. 37. Je me tiens ici à la leçon imprimée, et le lecteur, instruit dans la langue grecque, verra, sans qu'il soit nécessaire de faire une longue dissertation académique, si ces doctes interprètes ont compris le texte, et laquelle de ces explications est à préférer (1). Le traducteur françois a passé tout cela sous silence (2).

(1) Il me paroît que l'explication que donne Winkelmann du passage de Diodore de Sicile est absolument fausse; et je ne comprends pas même comment elle a pu lui entrer dans l'esprit. Je doute qu'il ait saisi le sens du discours de Diodore. Qu'ont de commun ici les maisons bâties successivement et sans ordre autour de ce temple, avec sa magnificence, et avec l'idée de l'historien grec, qui a voulu en faire l'éloge, en disant que ce bâtiment étoit d'une forme neuve, qui n'avoit pas encore été employée à d'autres édifices de cette nature ? Suivant Diodore cette nouveauté singulière consistoit en ce que les autres temples étoient ou entourés entièrement d'une colonnade, ou d'un portique de colonnes isolées, tels que le sont le temple de la Concorde à Girgenti, dont il a été parlé, ceux de Pestum, celui de Minerve à Athènes, et celui de Thésée, que nous avons tous cités, ainsi que plusieurs autres encore; ou bien n'avoient point cette colonnade au pourtour, mais seulement la cella ou nef qui se trouvoit fermée par un simple mur. « Le temple de Jupiter, dit Diodore, est d'une forme nouvelle en ce qu'on y a employé les deux pratiques d'architecture, car d'espace en espace on a placé dans les murs des piliers qui s'avancent en-dehors en forme de colonnes arrondies, et en-dedans en forme de pilastres taillés carrément; » c'est-à-dire, que le mur de la cella étoit tiré en-dehors jusqu'à la colonnade, et remplissoit les entre-colonnemens; desorte que ce temple avoit la forme décrite par Vitruve à l'endroit cité ci-dessus p. 667, note 3, et comme je l'expliquerai mieux dans la note suivante : nous pouvons donc conjecturer que cet édifice est le premier qui ait eu cette forme. *C. F.*

(2) Après la relation que Winkelmann vient de donner du temple de Jupiter, nous croyons devoir faire suivre les observations qu'a faites sur cet édifice le baron Riedesel, dans son *Voyage en Sicile et dans la Grande-Grèce*, *lett.* 1, *pag.* 46 *et suiv.*, où il dit : « Comme la

§. 39. Cette courte dissertation pourra peut-être engager quelque savant à faire des recherches plus exactes sur les lieux mê-

longueur et la largeur du temple indiquées par Diodore ne se trouvent pas justes, il faut qu'il s'y soit glissé une erreur de copiste; toutes les autres dimensions rapportées par cet historien étant très-exactes : les colonnes ont quarante-deux palmes de circonférence, et chaque cannelure a deux palmes d'une arête à l'autre. J'ai pu m'y placer fort à mon aise, et des personnes beaucoup plus replettes que moi en ont pu faire autant; desorte que la description de Diodore, qu'on a généralement regardée comme fabuleuse, est très-vraie. J'ai tâché de recueillir dans les ruines autant de parties d'architecture qu'il m'a été possible; et voici celles que je suis parvenu à mesurer. Un triglyphe a douze palmes de haut et huit de large; la nef, autant qu'il m'a été possible d'en juger par les ruines, avoit cent vingt-cinq pieds de long. Je cherchai pendant tout un jour inutilement un fragment de corniche; je fus plus heureux le lendemain, et j'en trouvai un fort endommagé qui avoit quatre palmes de haut; proportion qui, dans l'ordre dorique, s'accorde assez bien avec les autres parties. On voit par les fragmens des colonnes, qu'elles étoient, conformément à la description de Diodore, moitié colonnes et moitié pilastres. Un de leurs chapiteaux que j'ai pu mesurer a, compris la partie du pilastre, seize palmes en longueur ou largeur, et huit en hauteur. Les pilastres sont construits de pierres carrées qui ont neuf palmes de chaque côté, par conséquent trente-six palmes de circonférence; et j'ai trouvé, à mon grand étonnement, que ces pilastres étoient en bossage et à refend dans la manière rustique; c'est-à-dire, que les pierres ont des arêtes rabattues là où elles se joignent, ce qui forme dans leurs jointures un enfoncement d'un demi palme de largeur et d'autant de profondeur.

« Voilà ce que j'ai pu mesurer avec certitude des débris de ce temple. Ces mesures ont suffi pour me mettre en état de me former une idée de sa grandeur; je voudrois pouvoir comparer St.-Pierre de Rome et toutes ses proportions avec ce temple-ci. Je crois très-fermement que ce dernier a dû être plus beau et plus magnifique au coup-d'œil; du moins est-il certain qu'on ne peut rien imaginer de plus majestueux que cet édifice. Représentez-vous la grandeur des colonnes, la forme élégante du temple même, bien plus belle assurément que cette croix dont St.-Pierre de Rome a la figure, le coup d'œil de l'ensemble du bâtiment, la solidité des pilastres, cette belle sculpture dont parle Diodore, et dont il ne reste plus de vestiges. Représentez-vous tout cela, et dites-moi s'il ne s'érigera pas dans votre imagination un édifice beaucoup plus noble que St.-Pierre de Rome. Suivant la proportion du triglyphe, ce temple doit avoir eu depuis le pied de la colonne jusqu'à la pointe de la corniche cent cinquante palmes de hauteur. »

Winkelmann, dans une lettre au baron Riedesel, datée du 2 juin 1767, loue les observations que nous venons de citer, comme propres à expliquer le passage obscur de Diodore de Sicile, et

mes, touchant les anciens temples de la Grèce, tels, par exemple, que celui de Sunium, sur le promontoire de l'Attique, qui

comme faites avec plus de soin que celles des autres voyageurs. J'aurois désiré cependant que le baron Riedesel eut fait auparavant un examen plus réfléchi du passage en question de Diodore; et que, plein de ces idées, il eut cherché les ruines du temple de Jupiter. Avant d'exposer mes réflexions sur cet objet, je placerai ici la traduction latine de l'historien grec : *Templorum structura, et ornatus, in primis vero Jovis fanum, magnificentiam illius ætatis hominum ostendit. Cæteræ enim ædes sacræ vel exustæ sunt, vel funditus destructæ per crebras urbis expugnationes. Olympio cum prope esset, ut tectum induceretur, bellum impedimento fuit. Ab eo tempore exciso oppido, nunquam postea colophonem ædificiis imponere Agrigentini valuerunt. Fanum illud pedum CCCXL longitudine porrectum est, ad LX vero latitudo patet, et ad CXX altitudo, crepidine tamen excepta, attolitur. Maximum hoc omnium est, quæ per insulam habentur, et magnitudine substructionum cum exteris quoque comparari meretur. Nam etiamsi molitio ista ad finem perducta non fuit, pristina tamen deformatio adhuc in conspectu est. Cum enim alii ad parietes usque templa educant, aut columnis ædes complectantur, utriusque structuræ genus huic fano commune est. Nam una cum parietibus columnæ assurgunt rotundæ extrinsecus, sed quadrata intus forma. Ambitus harum ab exteriori parte XX pedes habet, tanta strigum amplitudine, ut corpus humanum inserere se apte queat: intrinsecus vero XII pedes continet. Magnitudo porticuum, et sublimitas stupenda est : in quarum parte orientali Gigantum conflictus est, cœlatura, magnitudine, et elegantia operis excellens. Ad occasum Trojæ expugnatio efficta habetur, ubi Heroum unumquemque videre est, ad habitus sui formam elaborate fabricatum.*

Je crois que par ce passage il faut entendre que le temple de Jupiter étoit pseudo-périptère ou faux-périptère, comme je l'ai déja remarqué ci-dessus p. 675, note 1; c'est-à-dire, qu'il avoit des demi-colonnes en dehors du mur qui formoit et fermoit la cella; lequel ordre de demi-colonnes ou fausses colonnes, n'aura pas tourné tout au tour du temple avec le mur de la cella ou nef, selon la règle employée à d'autres édifices. Mais outre cela, Diodore ajoute que le temple avoit des *portiques* (à la place desquels le baron Riedesel a lu des *portes*); et ces portiques doivent avoir été au nombre de deux, un par devant et l'autre par derrière; puisque Diodore dit que sur la face orientale (il a voulu dire dans le tympan, comme je l'ai déja remarqué ci-dessus pag. 655, note 7) on avoit représenté en sculpture un combat de géans, admirable par la grandeur et par l'élégance des figures; et sur la face occidentale la prise de Troye, où l'on distinguoit tous les héros par la différence de leurs habillemens et de leurs armes. Il est probable que ces deux portiques étoient formés au moins d'un rang de colonnes isolées, éloignées de deux entre-colonnemens du mur de la cella, de la même proportion que les trois autres

demi-colonnes, desquelles seules cependant Diodore aura pris la mesure, sans doute, parce que cela lui étoit plus facile, et lui donnoit en même tems la mesure du pilastre qui s'y trouvoit attaché dans la partie intérieure de la cella; et d'autant plus encore que c'étoit dans cet accouplement de demi-colonnes et de pilastres qu'il faisoit consister principalement la singularité de cet édifice. Je ne puis croire d'ailleurs qu'au lieu de colonnes on y eut mis des atlantes ou des télamones, pour soutenir les portiques, comme le père Fazelli le dit à l'endroit que j'ai cité ci-dessus pag. 557, note 2, et qu'il en soit même resté trois sur pied jusqu'à l'année 1401, ce qui, selon cet écrivain, avoit fait donner à ce temple le nom de palais des géans. Il paroît plus probable que cette tradition devoit son origine aux figures de géans sculptées dans un des tympans, lesquelles, d'après les dimensions de cet édifice devoient être d'une grandeur colossale. Diodore n'auroit pas manqué sans doute de faire mention de cette particularité, si elle avoit véritablement eu lieu.

D'après le plan que je suppose ici, on pourra déterminer la largeur que le temple doit avoir eu proportionnellement à sa longueur, pour décider par-là si la leçon de Diodore de Sicile est exacte ou non; et l'on pourra, en même tems, fixer l'élevation de l'édifice, pour trouver combien de diamètres les colonnes doivent avoir eu de hauteur. L'expression de l'historien grec, qui attribue aux portiques une grandeur et une hauteur étonnantes, jointe à la réflexion que ce temple fut bâti après le tems de Périclès, lorsque les proportions avoient déja acquis le grandiose du beau style de l'art, me font croire que les colonnes doivent avoir eu plus de six diamètres de hauteur, que leur donne Winkelmann. On les trouvera aussi d'environ huit diamètres, si l'on calcule d'après la mesure que le baron Riedesel donne du triglyphe. D'après la hauteur de ce triglyphe, on peut établir celle de tout l'entablement, en admettant les proportions ordinaires de ces temples, c'est-à-dire, que la frise aura eu huit pieds, d'après la mesure de douze palmes qu'avoit le triglyphe en question; l'architrave, comme plus haute que la frise, aura été de dix pieds, et la corniche, comme plus basse que la frise même, n'aura eu que six pieds : ce qui, tout joint ensemble, fait vingt-quatre pieds de hauteur; lesquels déduits de toute la hauteur de cent vingt pieds, donnée par Diodore, il reste pour la hauteur des colonnes, y compris les chapiteaux, conformément aux proportions établies, quatre-vingt-seize pieds, qui, divisés pareillement par douze pieds, diamètre donné par le même écrivain aux pilastres, et par conséquent aussi aux colonnes, nous prouvent qu'elles avoient huit diamètres de hauteur. On ne peut admettre ici l'autorité de Vitruve, lequel, en disant que dans les premiers tems les colonnes doriques avoient six diamètres, et qu'ensuite elles en ont eu sept, prouve n'avoir eu aucune connoissance des édifices de Girgenti, ou du moins du temple prétendu de la Concorde, et de tous les autres, dont il veut que les colonnes étoient de cinq diamètres ou de moins encore, comme

une description plus exacte que celle qu'on en trouve dans la

je l'ai remarqué à la pag. 583, note 1. Cependant tous ces bâtimens étoient des meilleurs tems de l'art, comme il a été dit pag. 671, note 1. Or, comme le temple de Jupiter ne pouvoit pas être une tour, et que sa largeur devoit être correspondante à sa hauteur, de quelle proportion qu'on veuille supposer cette hauteur, il sera toujours vrai qu'il y a erreur dans le nombre de pieds que Diodore donne pour sa largeur. Cela est d'autant plus croyable, que le baron Riedesel assure que la surface du terrain fait voir encore aujourd'hui une plus grande étendue pour cette dimension. Il faut remarquer néanmoins que dans cette étendue devoit être anciennement compris le sous-bassement orné de plusieurs marches, ou, si l'on veut, sans marches, lequel tournoit tout au tour du temple; et ce sous-bassement ne devoit pas être compris dans les trois dimensions indiquées de l'édifice. Voyez à la fin de ce volume Pl. XXI.

Pour mieux parvenir à expliquer le passage de Diodore, et fixer l'époque des édifices de Girgenti, nous allons examiner l'opinion du père Pancrazi, relativement au temple de la Concorde, dont nous donnons les dimensions dans les Pl. XXXI, XXXII, XXXIII, et XXXIV. Il prétend (*tom. II, part. II, chap.* 2, *pag.* 89) que ce temple a été bâti après que Diodore eut écrit son histoire, et il se fonde principalement sur sa grande conservation; tandis que Diodore dit, au contraire, que *tous* ces temples (la traduction de Terrasson porte *la plupart*) furent détruits ou brûlés. Cet argument, selon moi, n'est pas fort concluant, ou plutôt ne signifie rien, lorsqu'on entre bien dans l'idée de l'historien grec, qui dit que ces temples furent ou détruits ou brûlés. D'où peut-on conclure que par détruits, Diodore ait voulu faire entendre qu'ils étoient entièrement ruinés? Ceux qui furent brûlés n'avoient que le plafond et le toit en bois qui pussent être consumés; car tout le reste, qui étoit en pierre, ne pouvoit être la proie des flammes. Il paroît, en effet, que ces édifices ne se trouvèrent pas détruits de fond en comble, vu l'admiration et les louanges que Diodore donne à leur structure et à leurs ornemens, particulièrement du temple de Jupiter, qui subsistoit encore lorsque cet historien rapportoit la manière dont la bâtisse en fut interrompue dans la quatre-vingt-treizième olympiade: *nam templorum structura et ornatus, in primis vero Jovis fanum, magnificentiam illius ætatis hominum ostendit.* Il ne fut jamais possible aux Agrigentins d'achever le temple de Jupiter après ce tems-là, que leur ville fut saccagée et ruinée en grande partie: *ab eo tempore exciso oppido, nunquam postea colophonem ædificiis imponere Agrigentini valuerunt.* Or, si les malheurs auxquels les habitans d'Agrigente se trouvèrent réduits dans cet entre-tems furent tels qu'ils ne leur permirent pas de mettre la dernière main à ce temple si fameux et si magnifique, ni même de restaurer les autres temples, comment peut-on croire que peu d'annés après Diodore, et sous la domination des Romains, ils ayent eu la faculté d'élever le temple dit de la Concorde d'un travail aussi extraordinaire,

relation du voyage de Fourmont en Grèce (1). Tout dépend de la manière dont on voit les choses. Spon et les voyageurs les plus érudits se sont bornés à chercher des inscriptions et des livres anciens. Cluvier et Holstein se sont occupés de la géographie ancienne, et d'autres ont eu pour but quelqu'autre objet; mais, jusqu'ici, personne n'a pensé à l'art. Il y a encore beaucoup de

et qui doit avoir coûté des sommes immenses? D'ailleurs, peut-on supposer que peu de tems avant le règne d'Auguste, on fut encore réduit à donner des proportions aussi écrasées aux colonnes, comme il a été dit ci-dessus pag. 671, note 1? Je suis donc dans la ferme persuasion que ce temple a été bâti avant celui de Jupiter Olympien, et environ le siècle de Périclès, comme je l'ai remarqué à l'endroit que je viens de citer. Selon Thucidide (*liv. vj, ch.* 3) les Joniens et les Doriens furent les premiers qui établirent des colonies en Sicile, sous la conduite de Théoclès. Cotiphème de Rhode et Entime de Crête fondèrent Gela, où ils établirent les lois des Doriens. Huit cents ans après, les habitans de Gela allèrent fonder Agrigente, comme le continue à dire Thucidide, *ch.* 4; ce qui eut lieu la première année de la cinquantième olympiade, et 579 ans avant l'ère chrétienne, comme le remarque Dodwell, *Annal. Thucyd. p.* 23. à ladite année. On peut voir aussi sur cela le père Pancrazi, *t. I, par.* 2, *c.* 1. Périclès gouverna seul à Athènes, à compter de la quatre-vingt-troisième olympiade, et dès-lors il commença à décorer de somptueux édifices la ville d'Athènes. On ne peut admettre ici l'opinion de Denina, *Istoria della Grecia, tom. II. liv. vij, c.* 4, qui prétend, sans en donner aucune preuve, que ce ne fut pas avant la soixante-dixième olympiade qu'on commença, dans la Grèce, à tailler et à employer, d'après de certaines règles, la pierre et le marbre pour la masse des édifices, qu'auparavant on ne construisoit qu'en bois; quoiqu'au reste on doive admettre qu'il se passa quelque tems entre la fondation d'Agrigente et la bâtisse des grands édifices dont il est question, et que ce laps de tems nous conduit jusqu'environ le siècle de Périclès. Il paroît aussi que Diodore ne fait pas remonter cette bâtisse beaucoup avant la quatre-vingt-treizième olympiade, en posant, comme une forte preuve de cette assertion, la richesse, la grandeur et la puissance des Agrigentins à cette époque: *magnificentiam illius ætatis hominum ostendit.* Voyez l'explication de la Pl. XV de ce volume, où nous nous étendrons davantage sur l'histoire de l'architecture dans la Grèce, et dans les autres contrées dont il a été parlé. *C. F.*

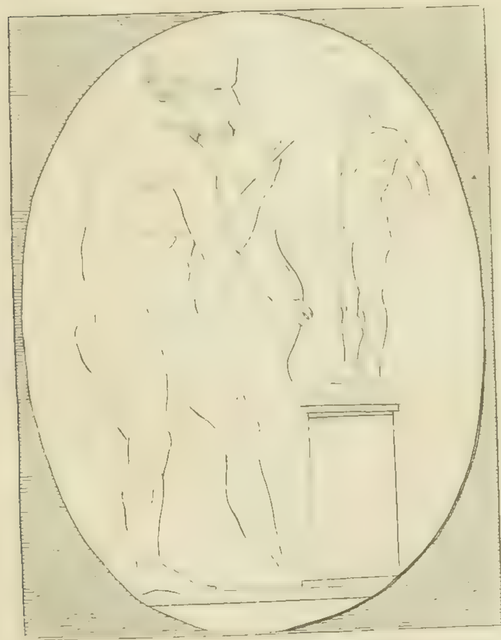
(1) *Relat. abr. du Voyage litter. Acad. des Inscript. tom. VII, Hist. p.* 330.

Vitruve fait mention (*liv. iv, ch.* 7) d'un temple de Pallas, au promontoire de Sunium, dans l'Attique; et qui sait si ce n'est pas le même que celui dont parle Fourmont? *C. F.*

choses

choses à dire des ouvrages de l'architecture des anciens qui sont à Rome et aux environs de cette ville. Desgodets n'a fait que mesurer : il reste donc à un autre à nous donner des observations et des règles générales sur cet art.

FIN DU SECOND VOLUME, PREMIÈRE PARTIE.



TABLE

DES LIVRES ET DES CHAPITRES

Contenus dans ce second Volume de l'Histoire de l'art.

SUITE DU LIVRE QUATRIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Chapitre huitième.

De la peinture des anciens, page 115.

LIVRE CINQUIÈME.

Chapitre premier.

Examen du prétendu style des Romains dans l'art, page 161.

Chapitre deuxième.

Histoire de l'art chez les Romains, page 174.

LIVRE SIXIÈME.

Des révolutions de l'art.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CHAPITRE TROISIÈME.

CHAPITRE QUATRIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

De l'art sous Trajan jusqu'à sa décadence sous Septime-Sévère, page 445.

OBSERVATIONS

Sur l'architecture des anciens, page 517.

Chapitre premier.

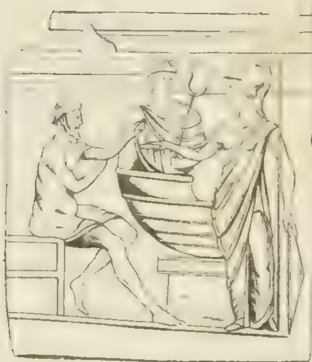
De la partie matérielle des édifices en général, page 543.

Chapitre second.

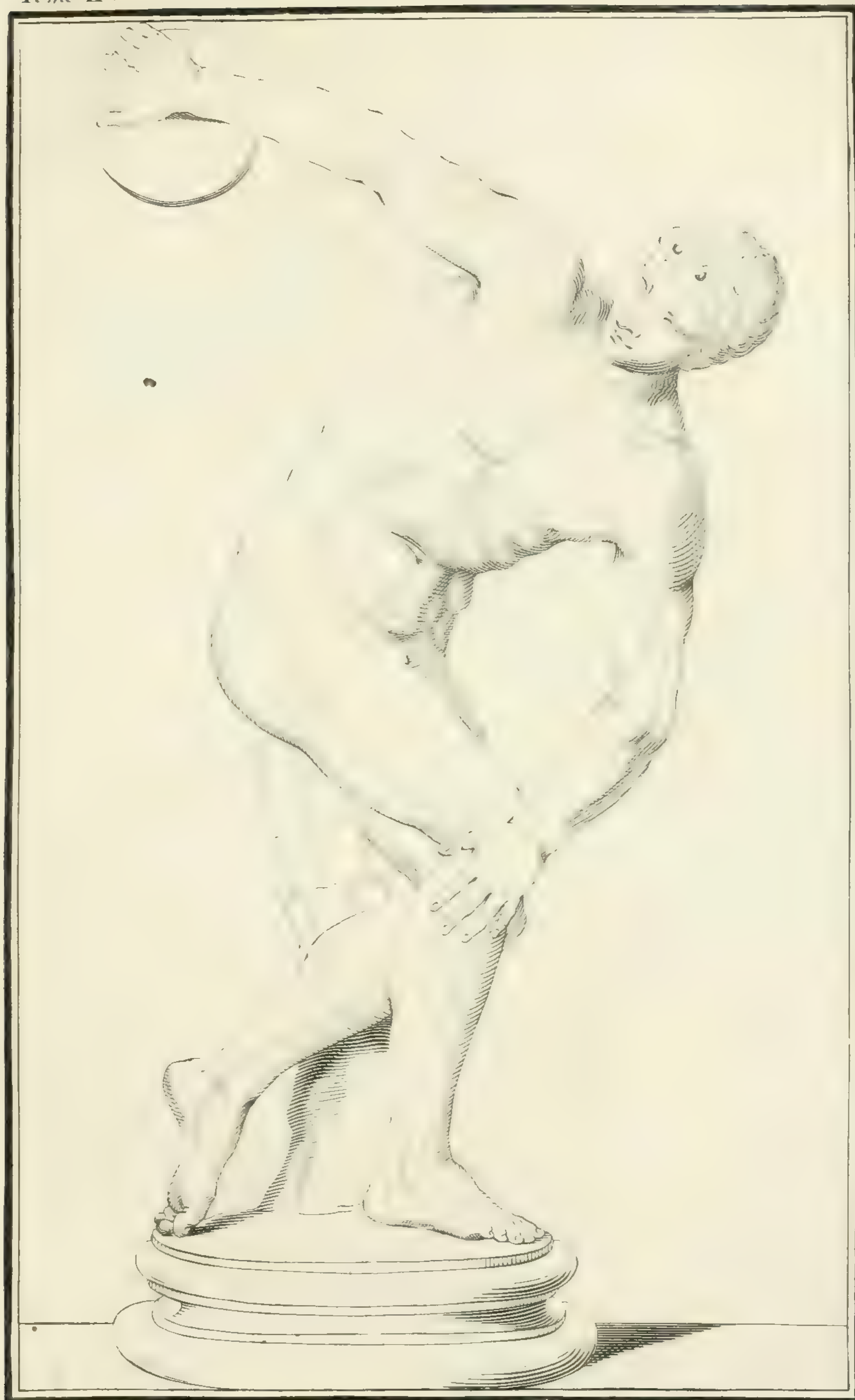
Des ornemens en général, page 267.

OBSERVATIONS

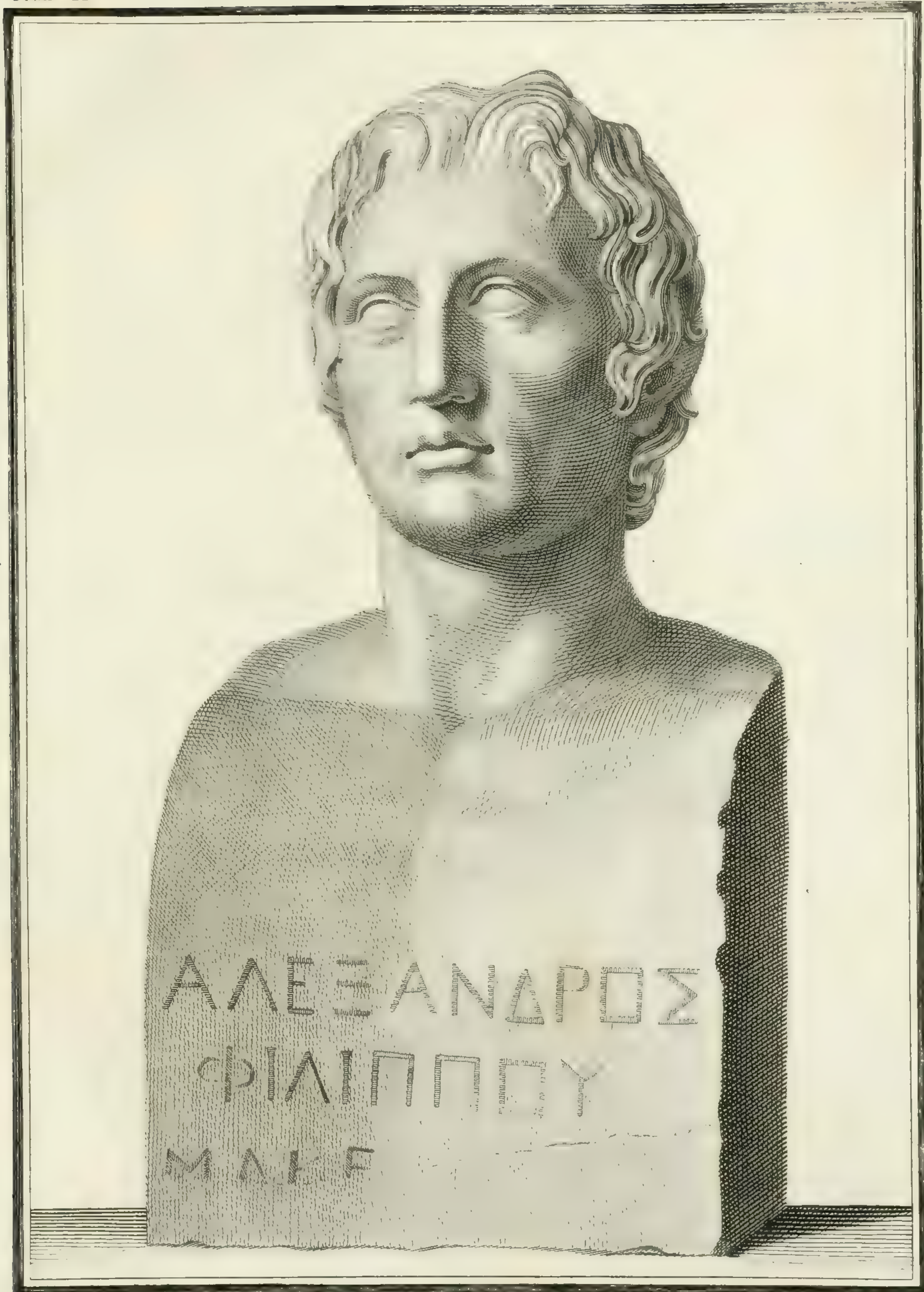
Fin de la Table des Livres et des Chapitres.

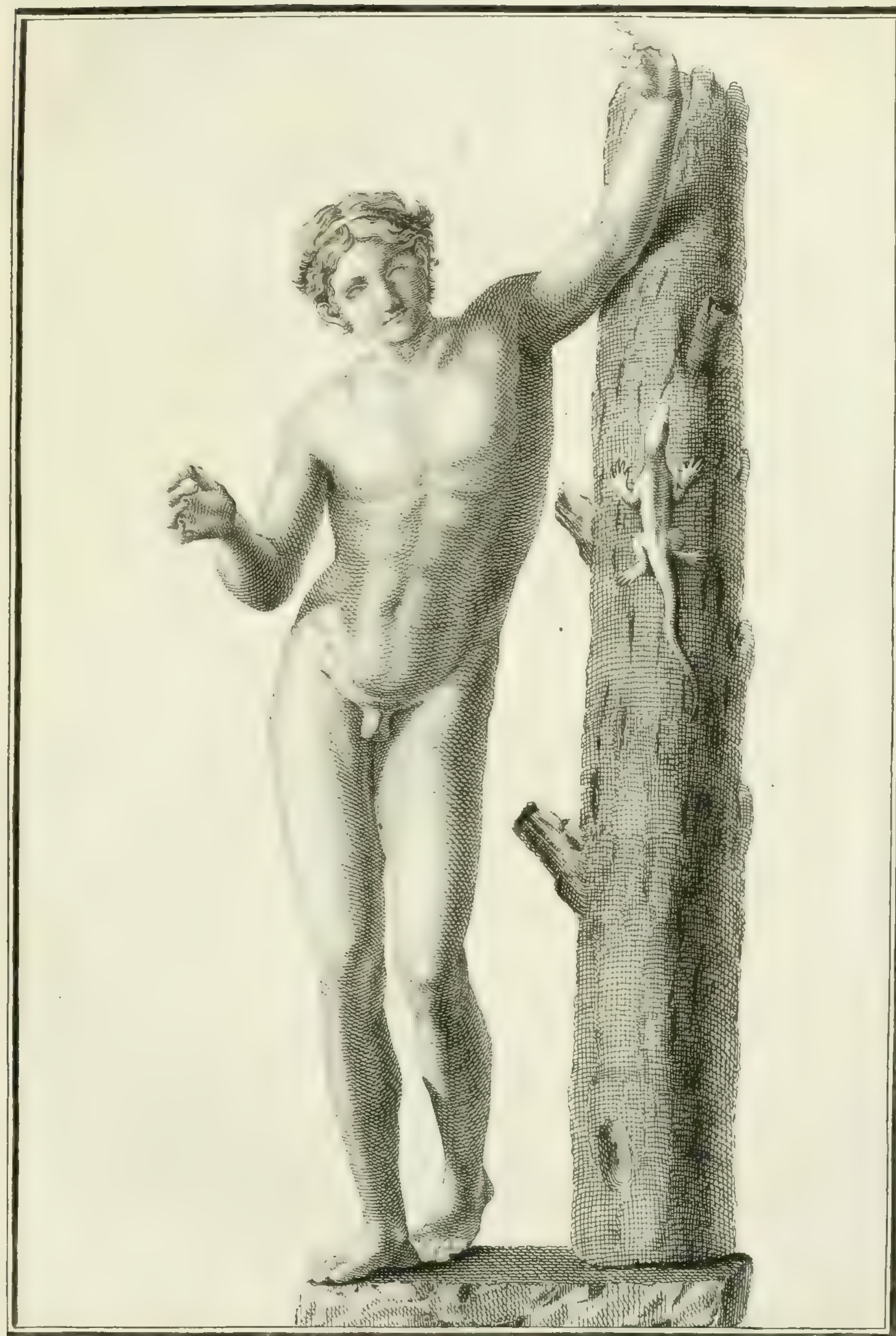









ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΜΑΚΕ



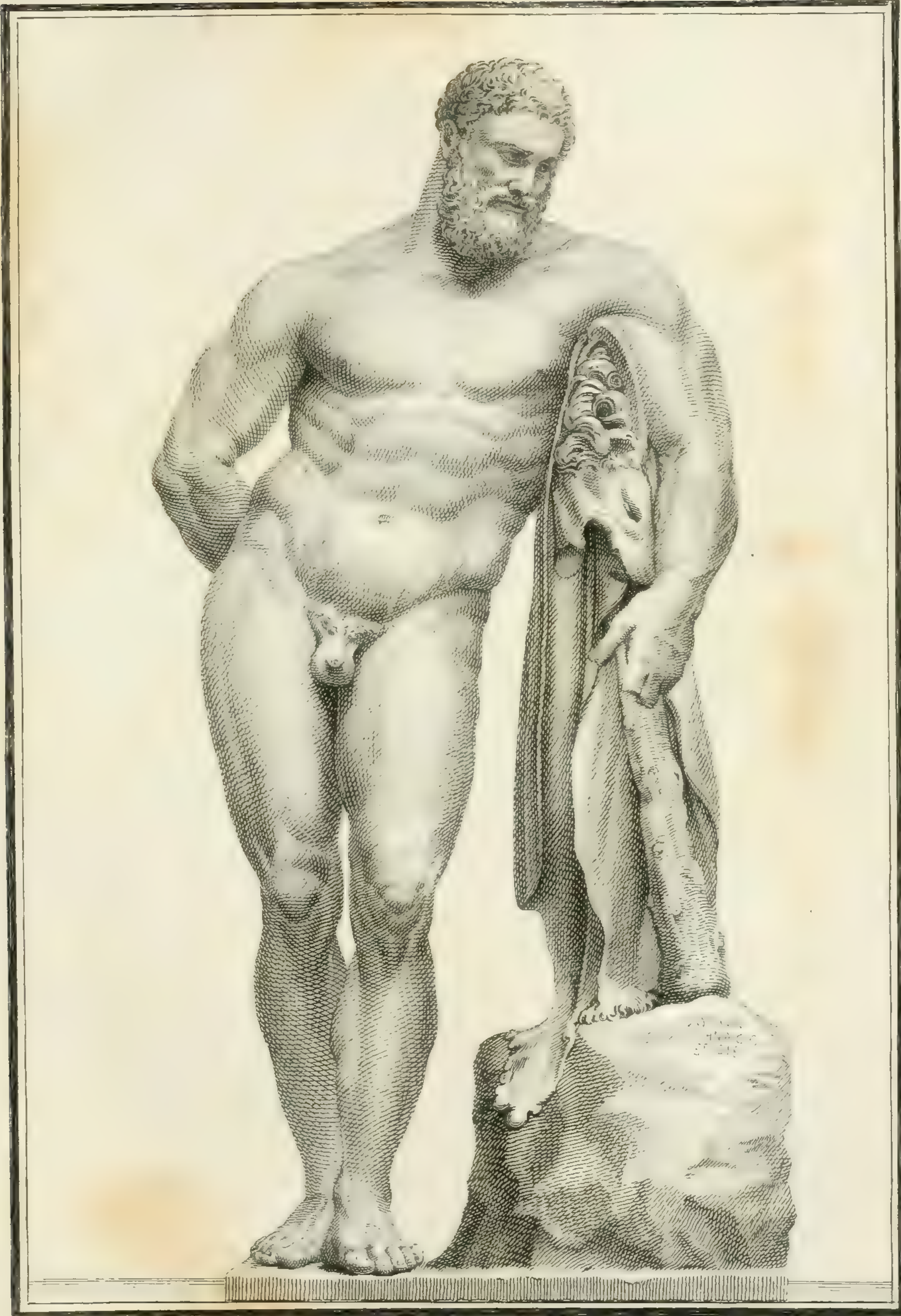




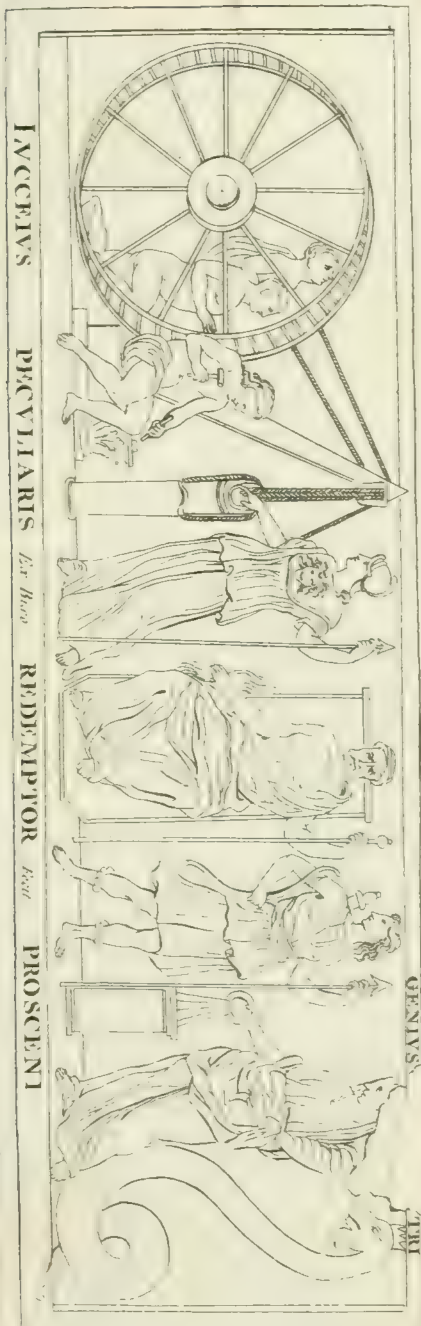










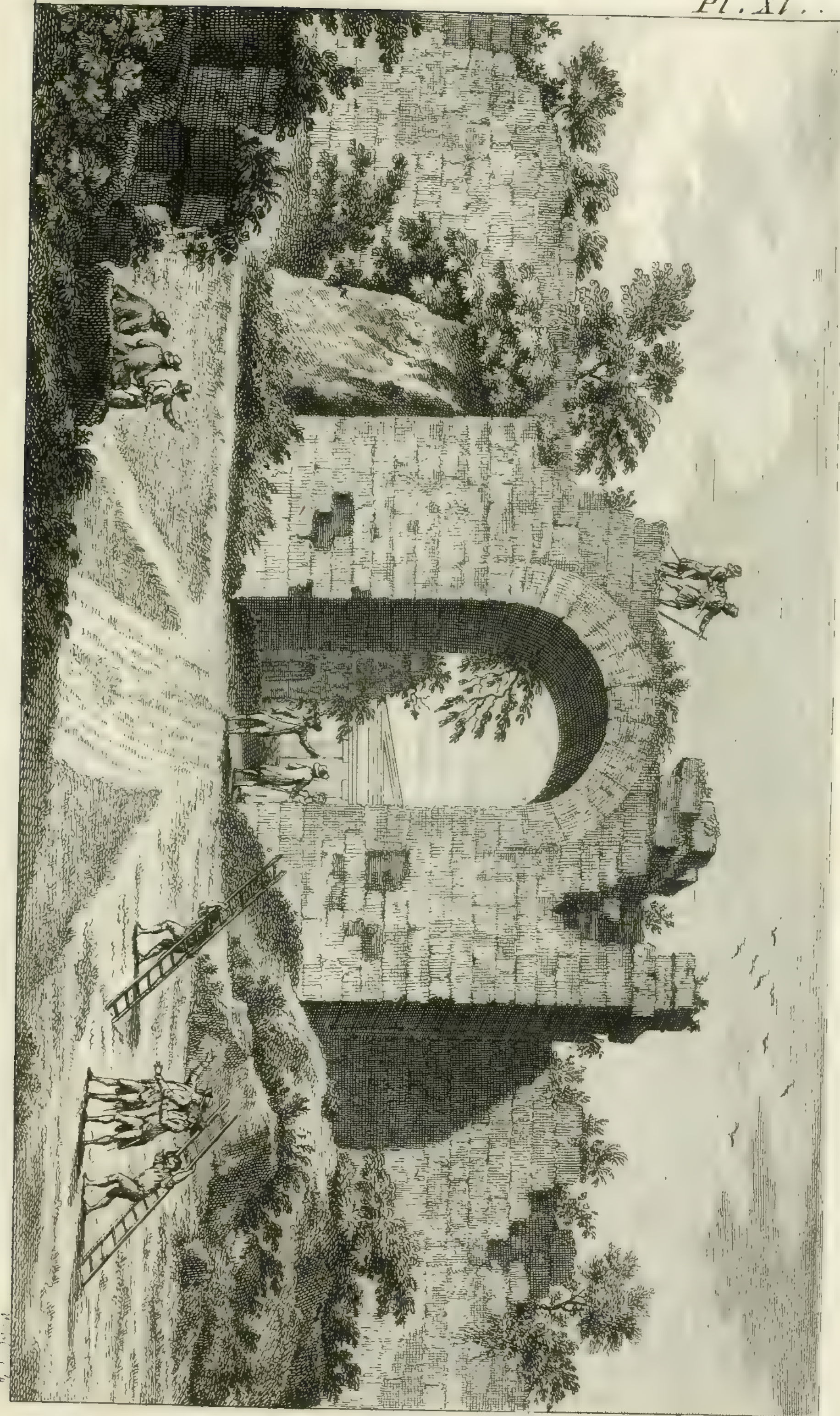

LVCCEIVS PECVLIARIS
REDEMPTOR
PROSCENI
GENIVS
TRI

1 Portes de la Ville de Pestum.
2. Ruines d'un superbe Edifice.
3 Temple en grande partie détruit.
4 Restes d'un Amphithéâtre.
5 Ruines, à ce qu'il paroît d'une Fontaine.
6. Restes d'un Portique.
7. Temple Chrétien de l'Annonciation.
8. Petit Temple.
9. Restes d'un Aqueduc.
10. Riviere salée.
11. Tours des Murailles.
12. Maisons de Campagne modernes.





Echelle de Palmes Napolitains.

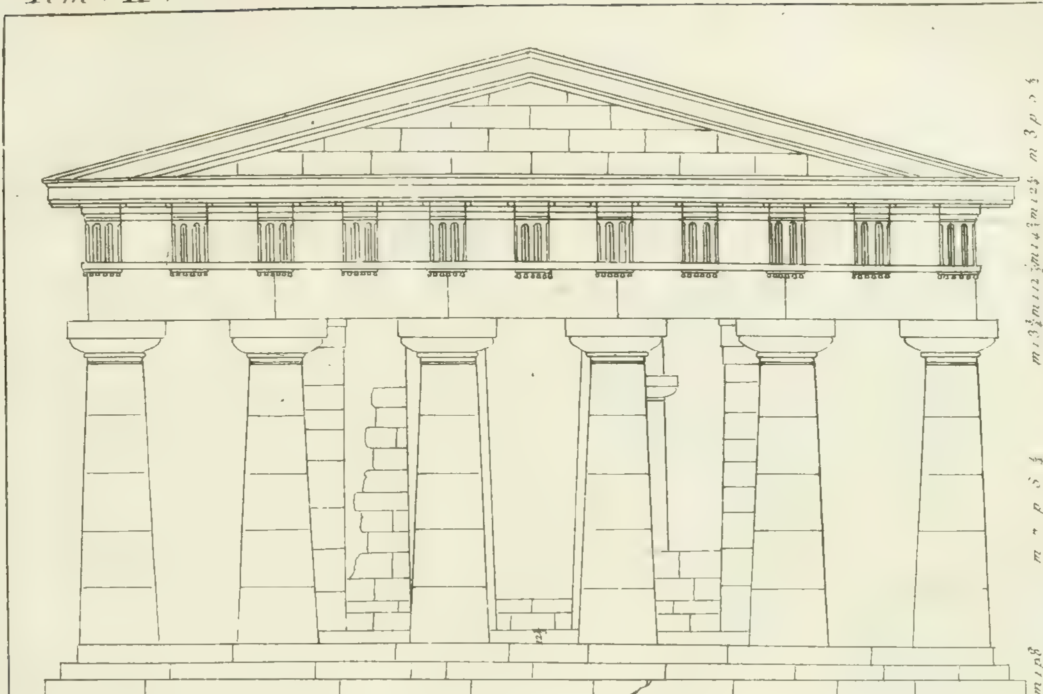


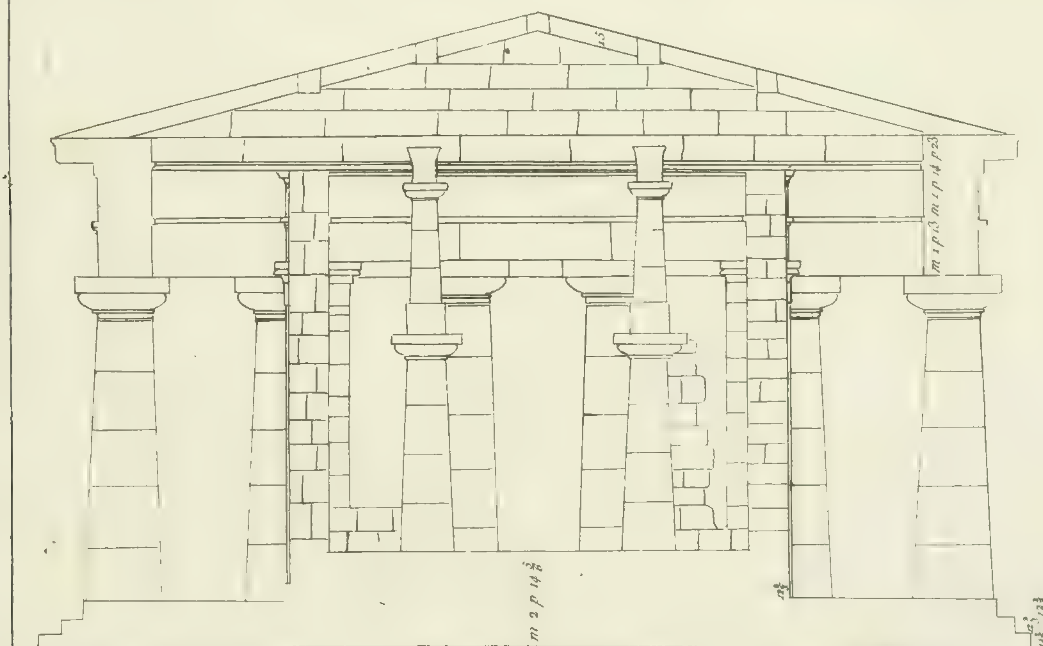
mod. 10 p 12

Palmes Napolitaine

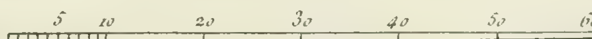
20 du grand Ordre

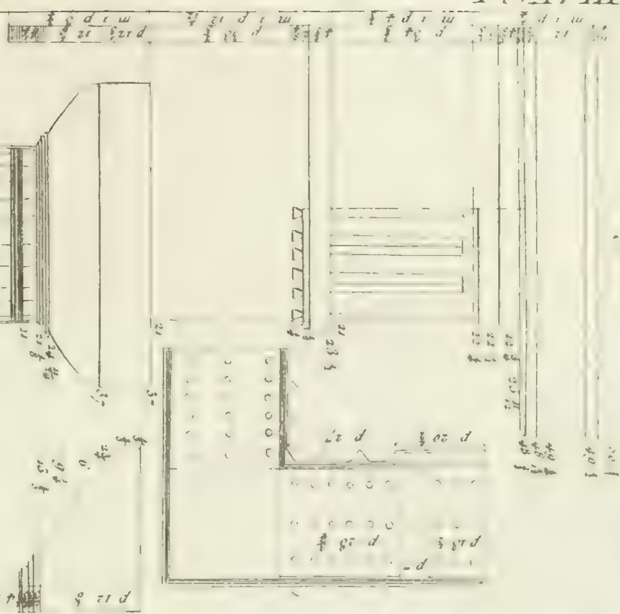
36 Modules 3 6 9 12 15 18 21 24 27 30 33 36 du petit Ordre

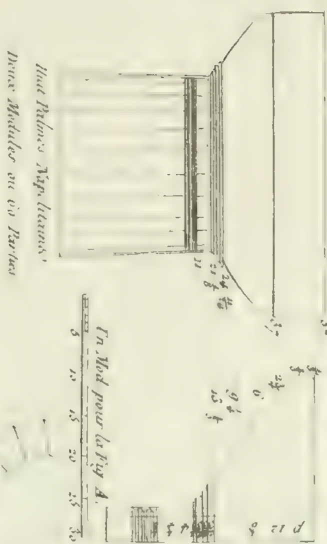


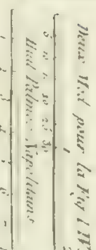


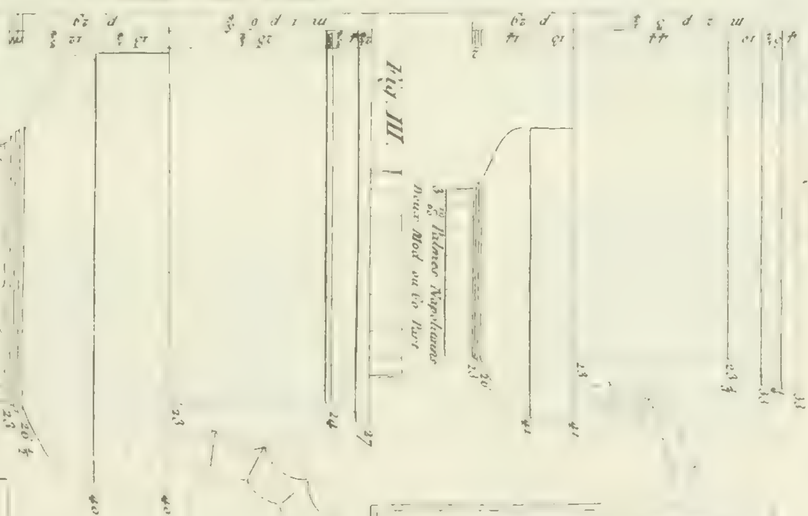
8. Mod de l'Ordre moyen.   Huit Mod du grand Ordre   8 Mod du petit Ordre

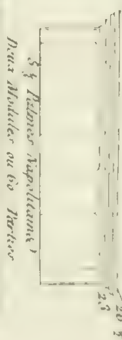


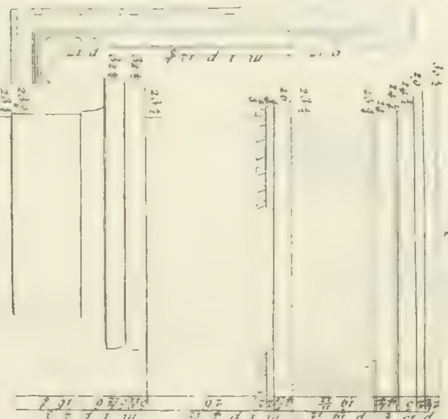

Fig. I.

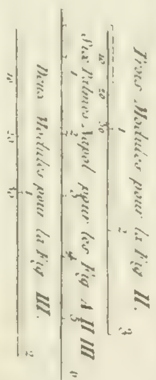

Huit Palmes Napolitains
Deux Modules ou 60 Parties
Un Mod pour la Fig. 4.

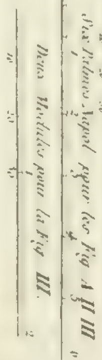



Fig. II.
Fig. III.


Deux Mod pour la Fig I IV.
Huit Palmes Napolitains


Fig. IV.

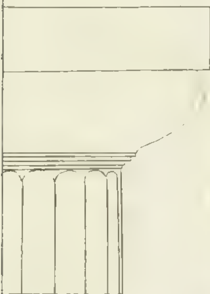

Trois Modules pour la Fig. II.

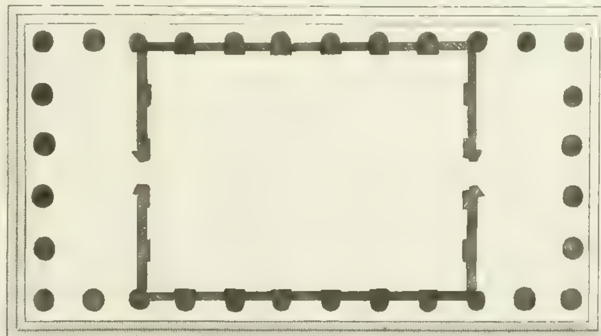

Deux Modules pour la Fig. III.

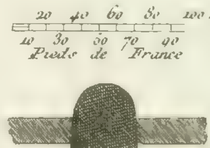


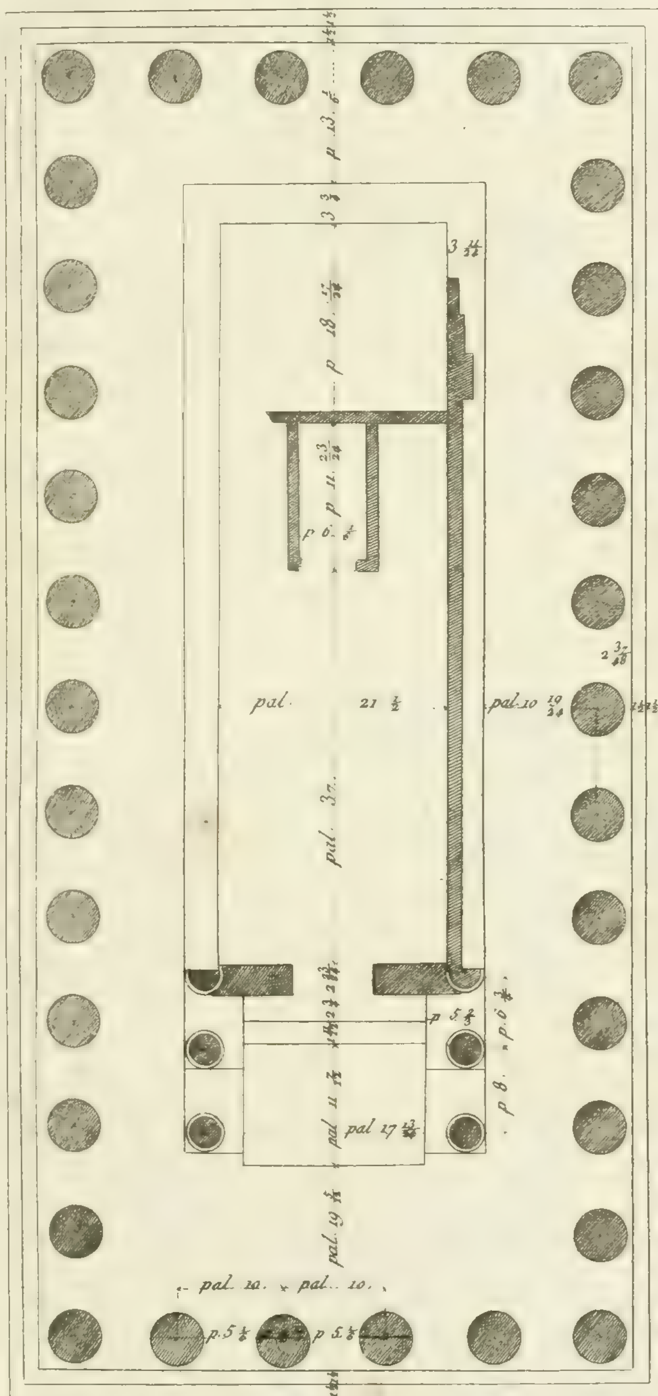
A



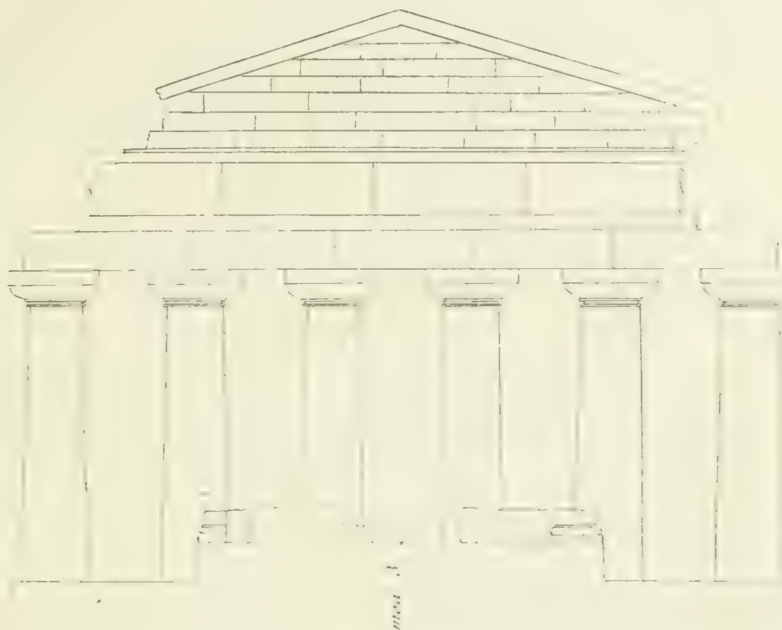


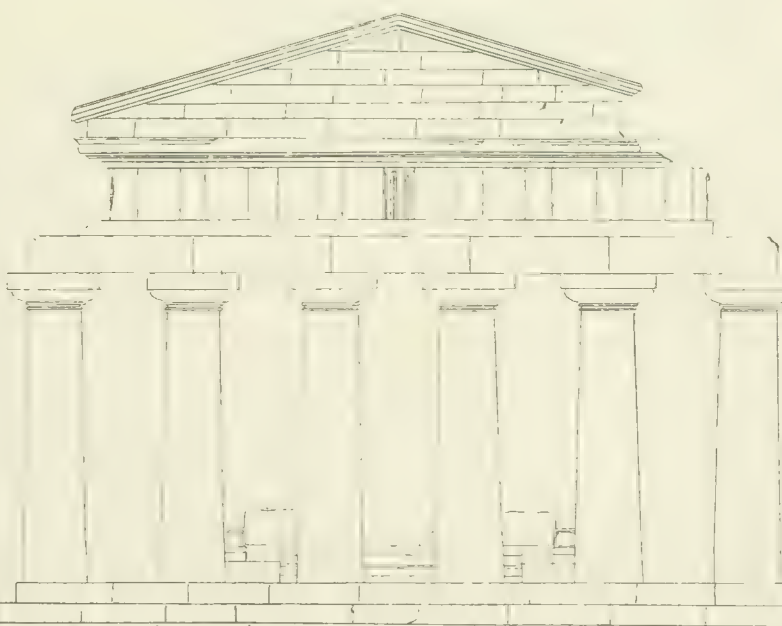


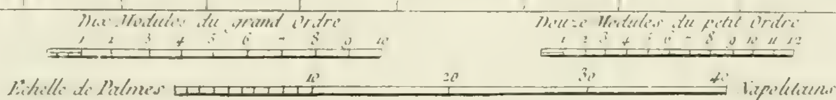



pal. 37.
pal. 21 1/2
pal. 10.
pal. 10.


Echelle de Palmes Napolitains
10
20
30
40
50
60
70
80






Dix Modules du grand Ordre
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Douze Modules du petit Ordre
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Echelle de Palmes 10 20 30 40 Napolitains

Trois Modules du petit Ordre

Deux Modules du grand Ordre

Six Palmes Napolitains

par 20 1/2 par 22 1/2 par 13 1/4

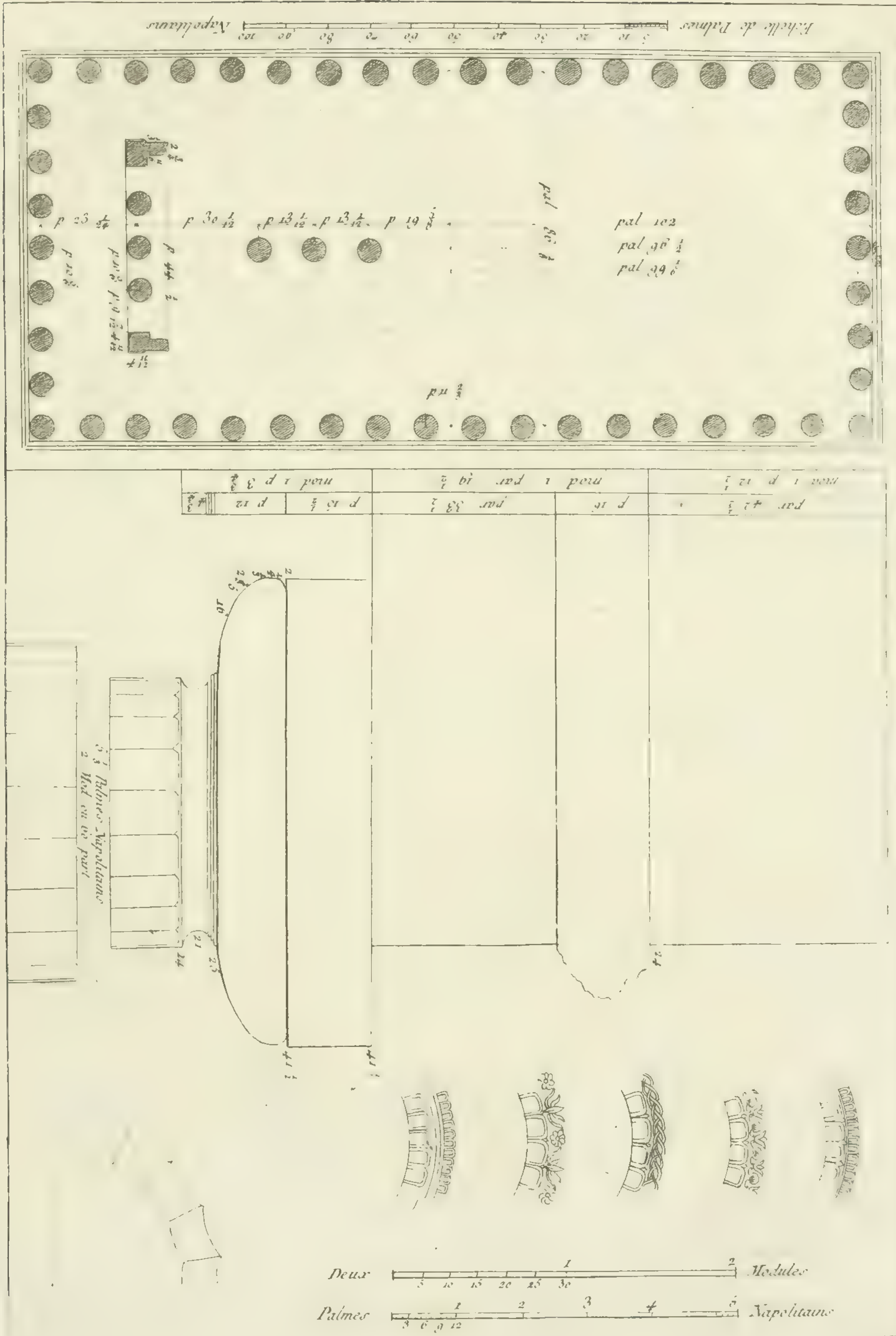
3 1/2 Palmes

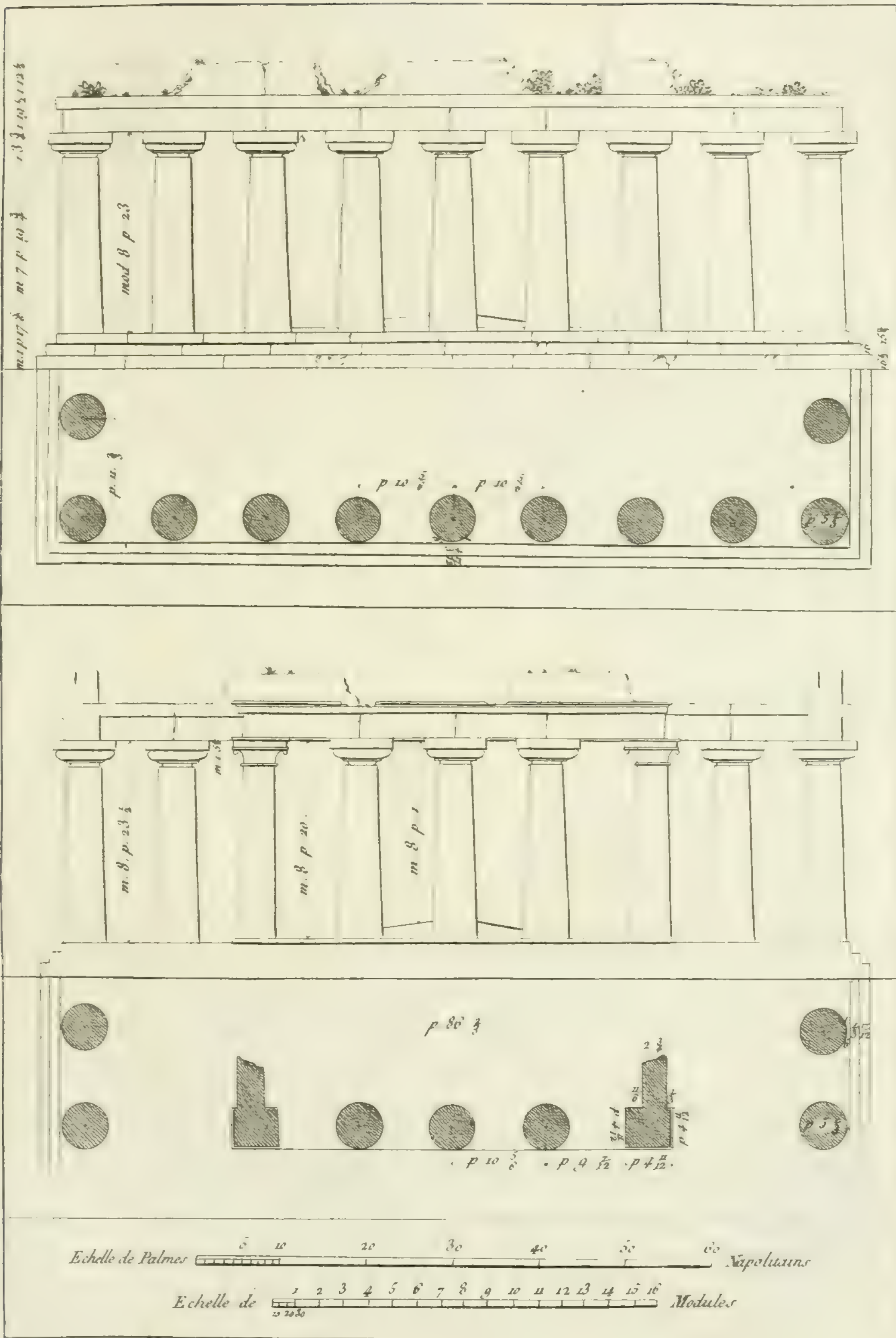
4 1/2 Palmes Napolitains

2 Modules ou 10 part

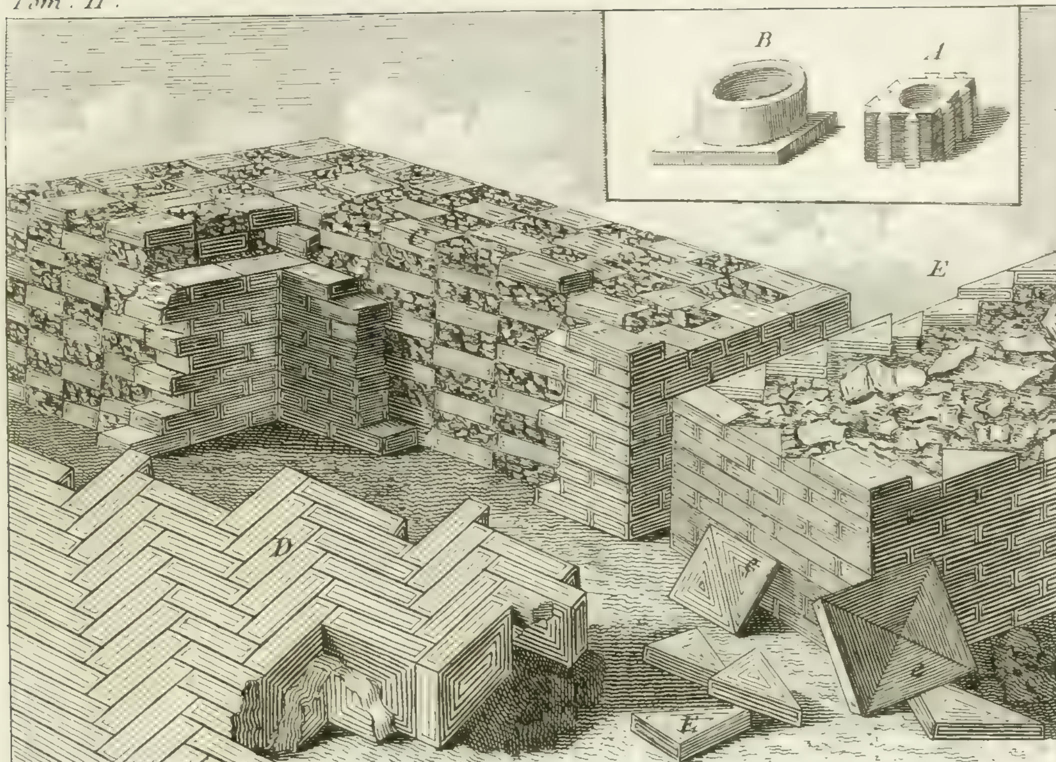
Echelle de Pal / Modules

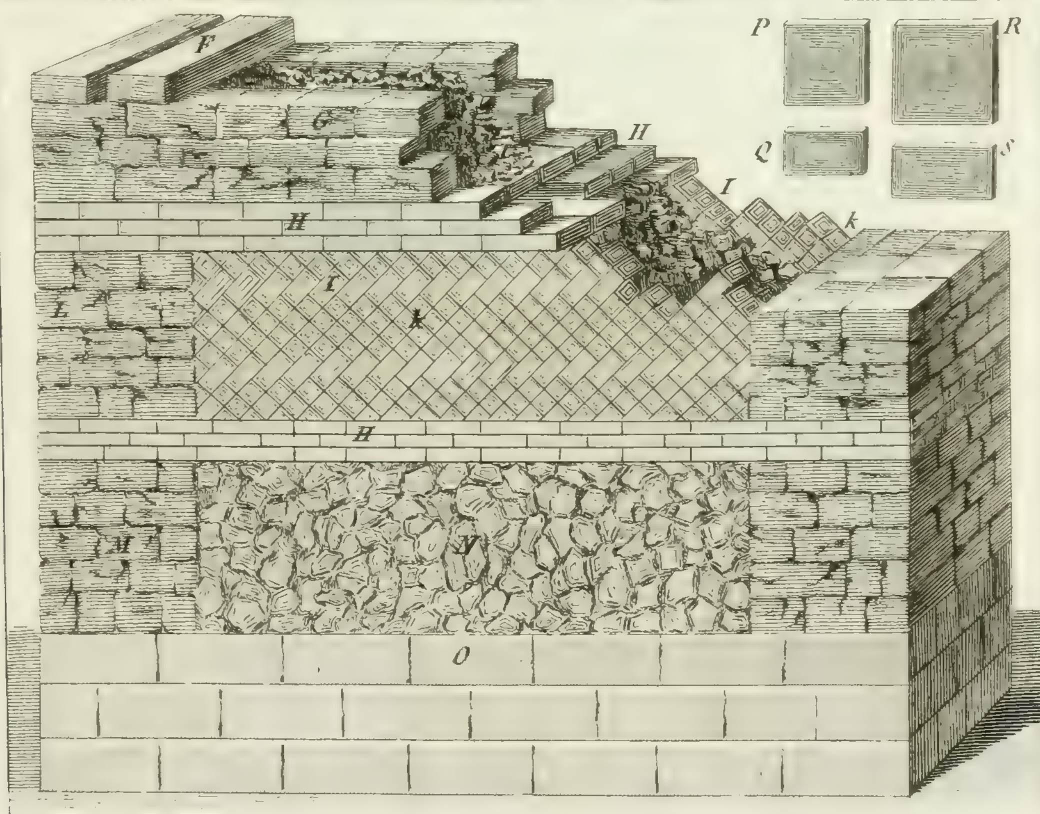
1 2	- 1/2	3	4	5 5	par 45	par 15	par 33 1/2	14	12 1/2	5 1/2
par 25					mod 1 par 15.	mod 1 par 18 1/2		mod 1 p 3 1/6		

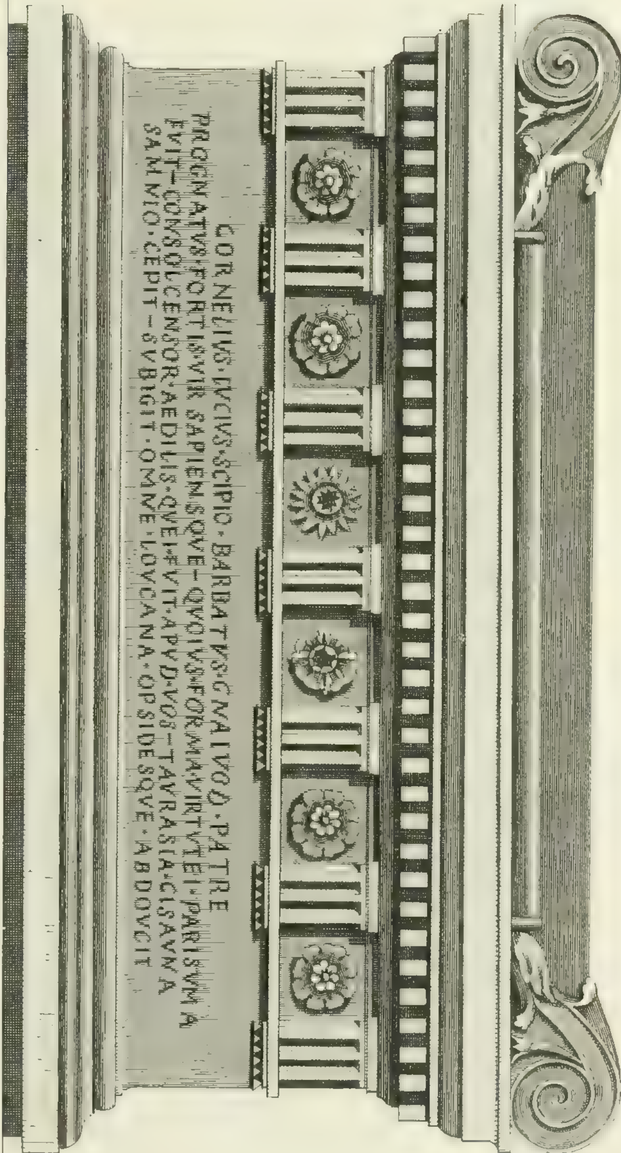

Echelle de Palmes Napolitains
pal 102
pal 96 ¼
pal 99 ½
Deux Modules
Palmes Napolitains

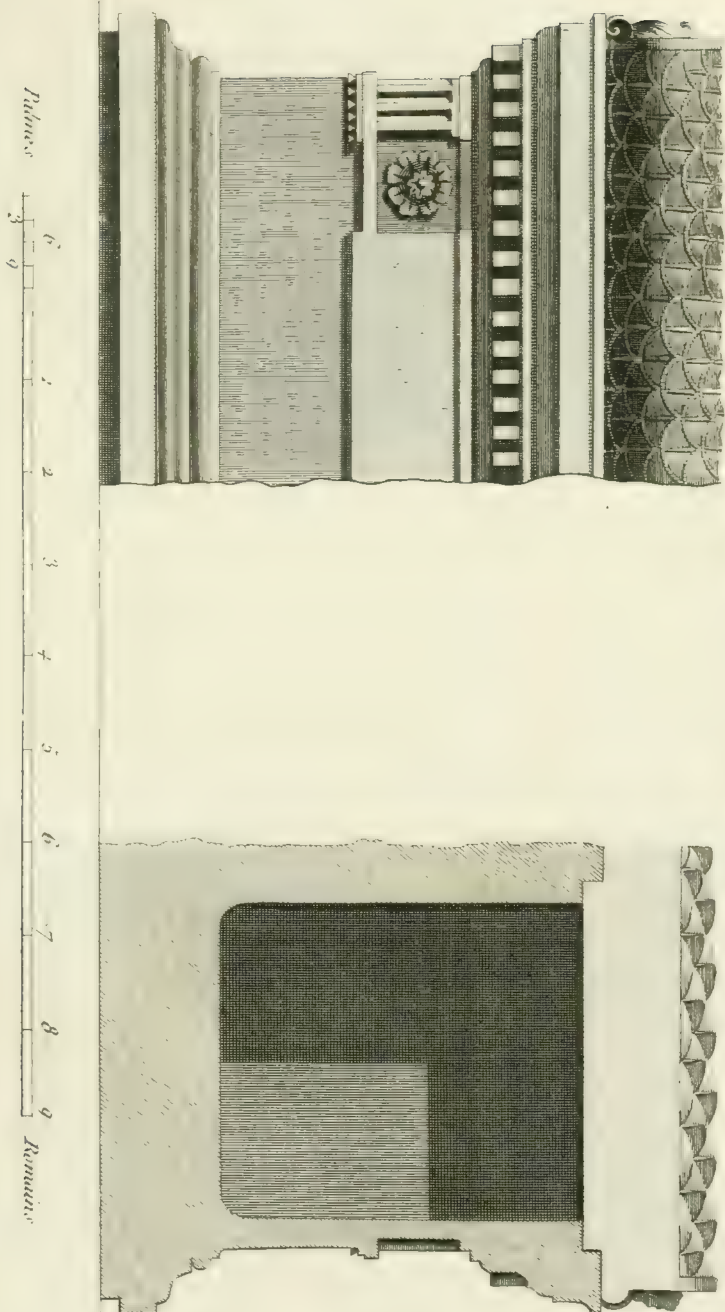


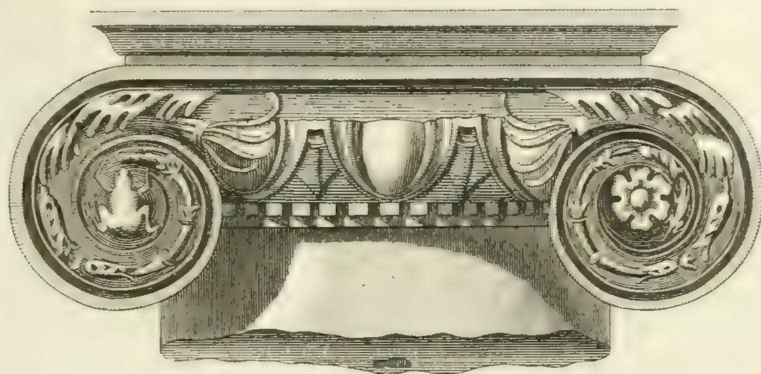
mod 8 p 23
m. 8. p. 23 ½
m. 8 p 20.
m 8 p 1
p 86 ¾
Echelle de Palmes
Napolitains
Echelle de
Modules


B
A
E
D
E

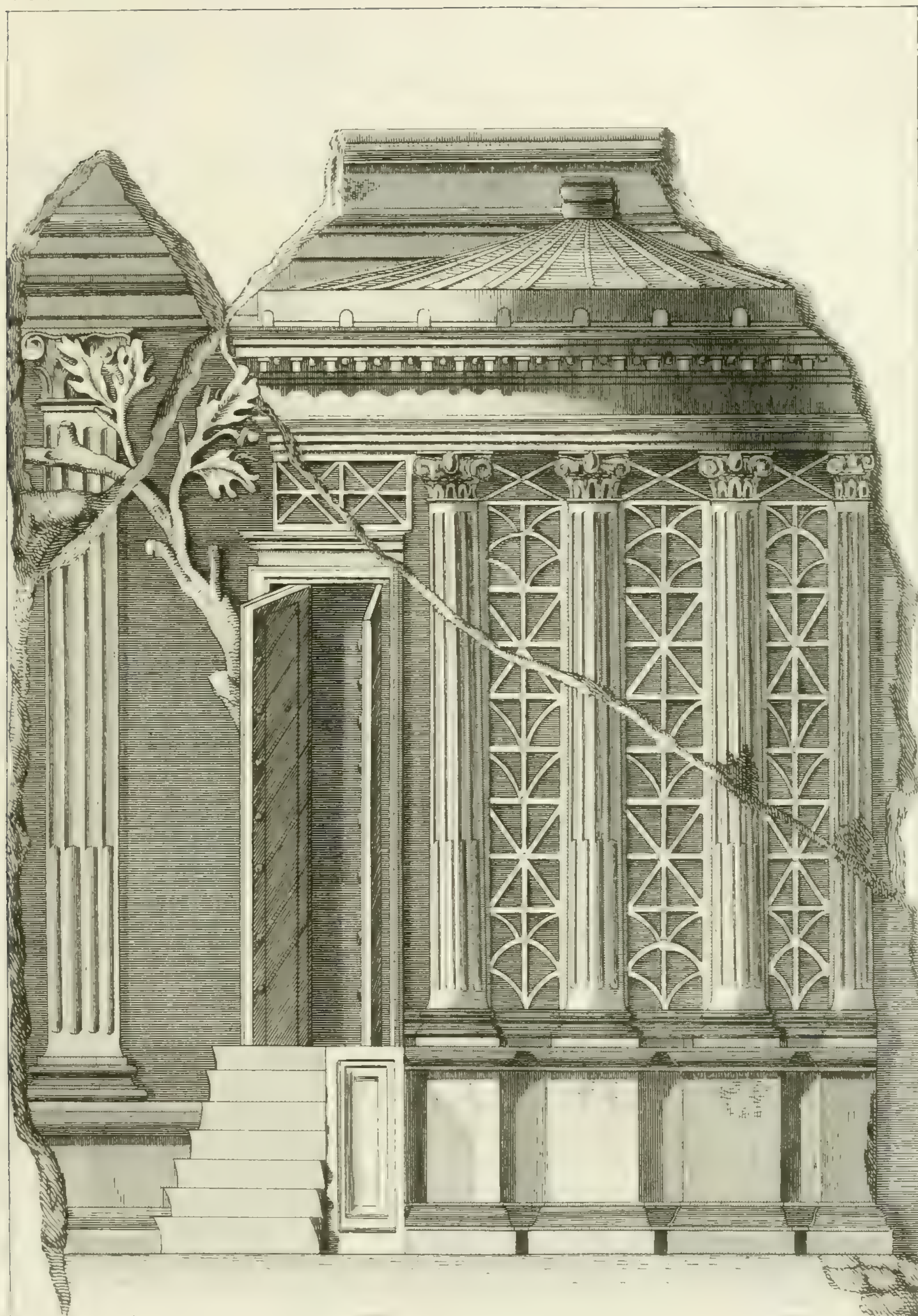

F
G
H
I
k
P
R
Q
H
L
I
k
H
M
O

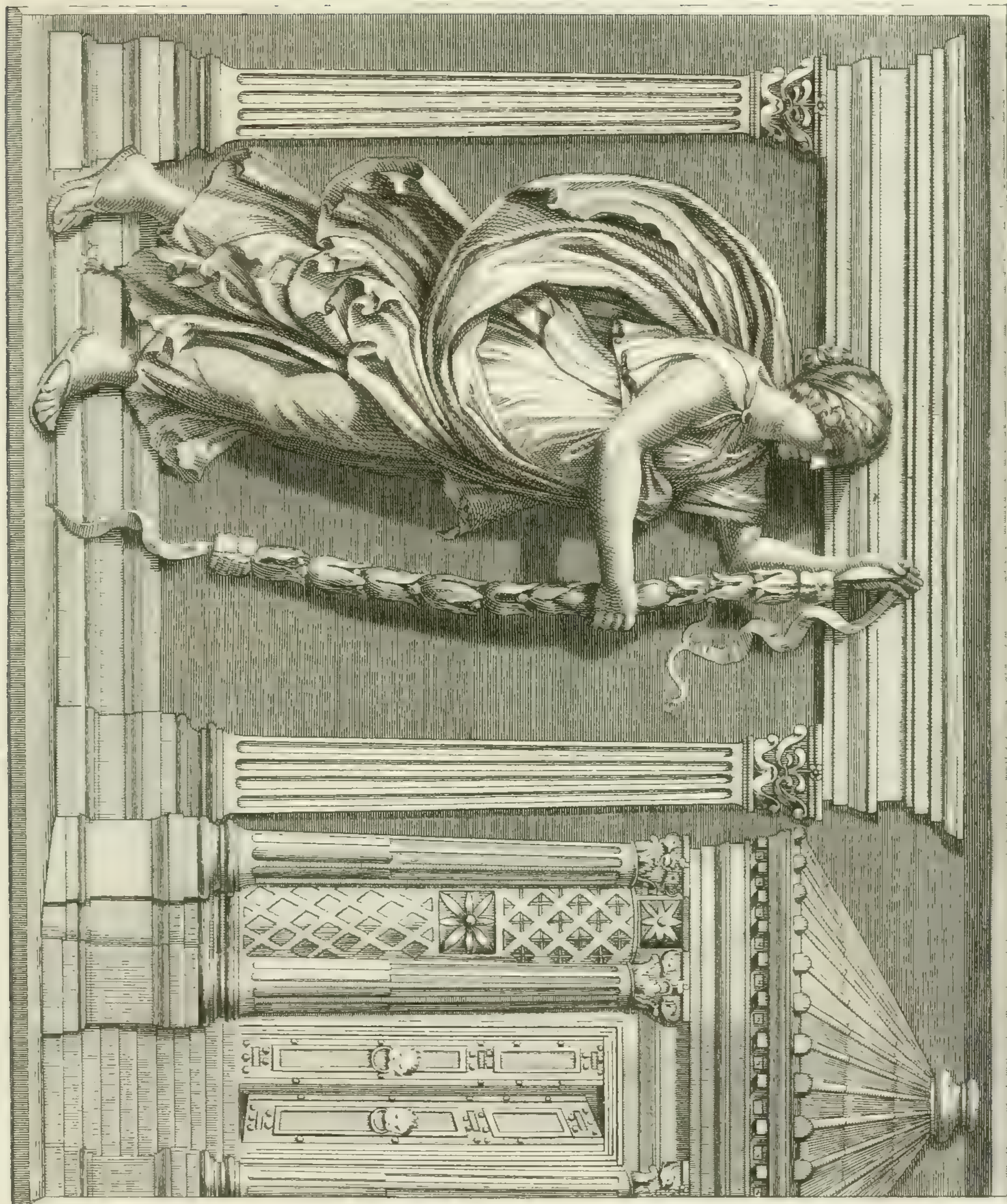

CORNELIVS·LVCIVS·SCIPIO·BARBATVS·GNAIVOD·PATRE
PROGNATVS·FORTIS·VIR·SAPIENSQVE—QVOIVS·FORMA·VIRTVTEI·PARISVMA
FVIT—CONSOL·CENSOR·AEDILIS·QVEI·FVIT·APVD·VOS—TAVRASIA·CISAVNA
SAMNIO·CEPIT—SVBIGIT·OMNE·LOVCANA·OPSIDESQVE·ABDOVCIT
Palmes.
6
3
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Romains.

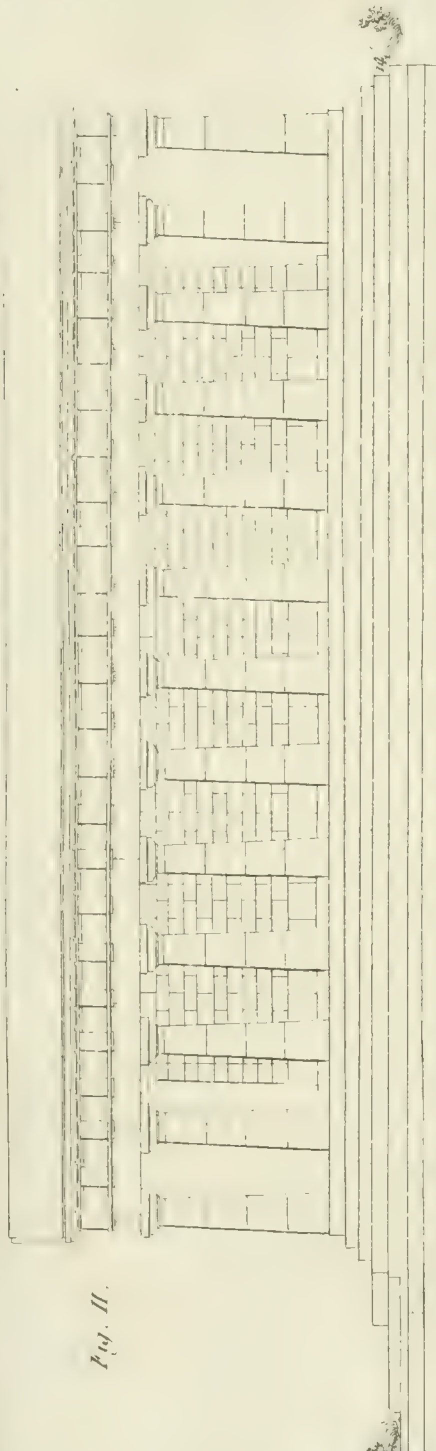

Palmes
Romains










Fig. II.

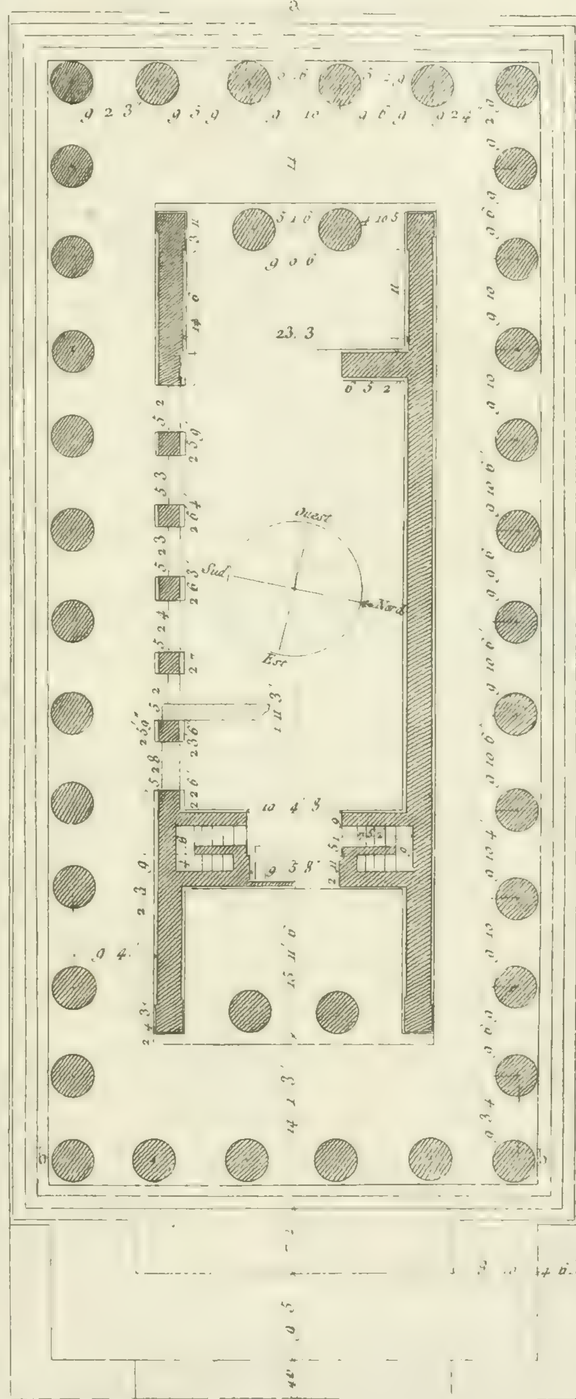

Fig. I.
Ouest
Sud
Nord
Est
Echelle
de Toises
pieds

Fig. I.

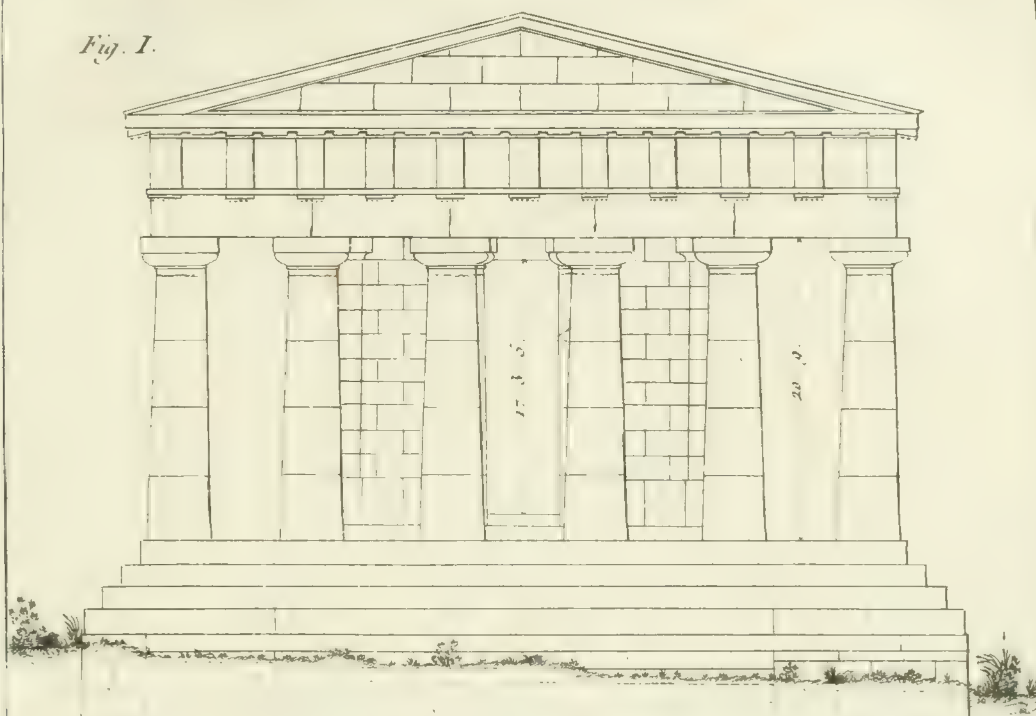
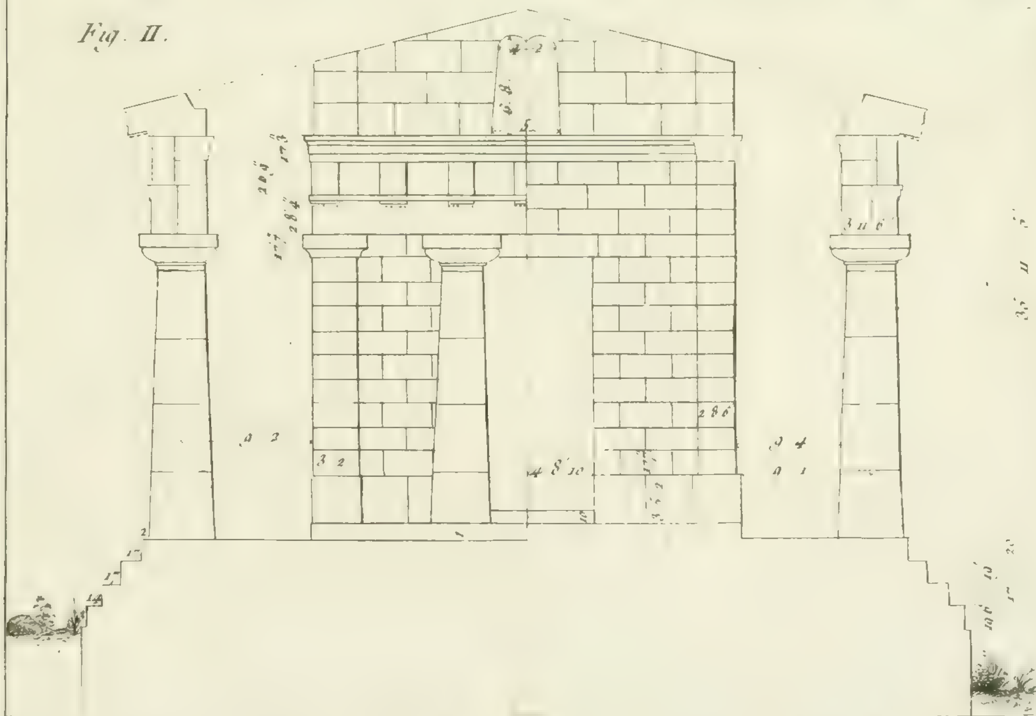
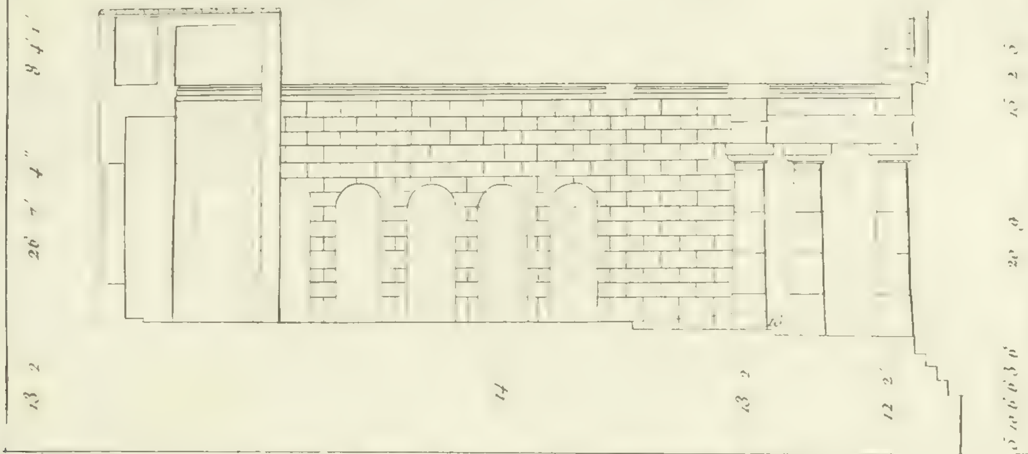


Fig. II.



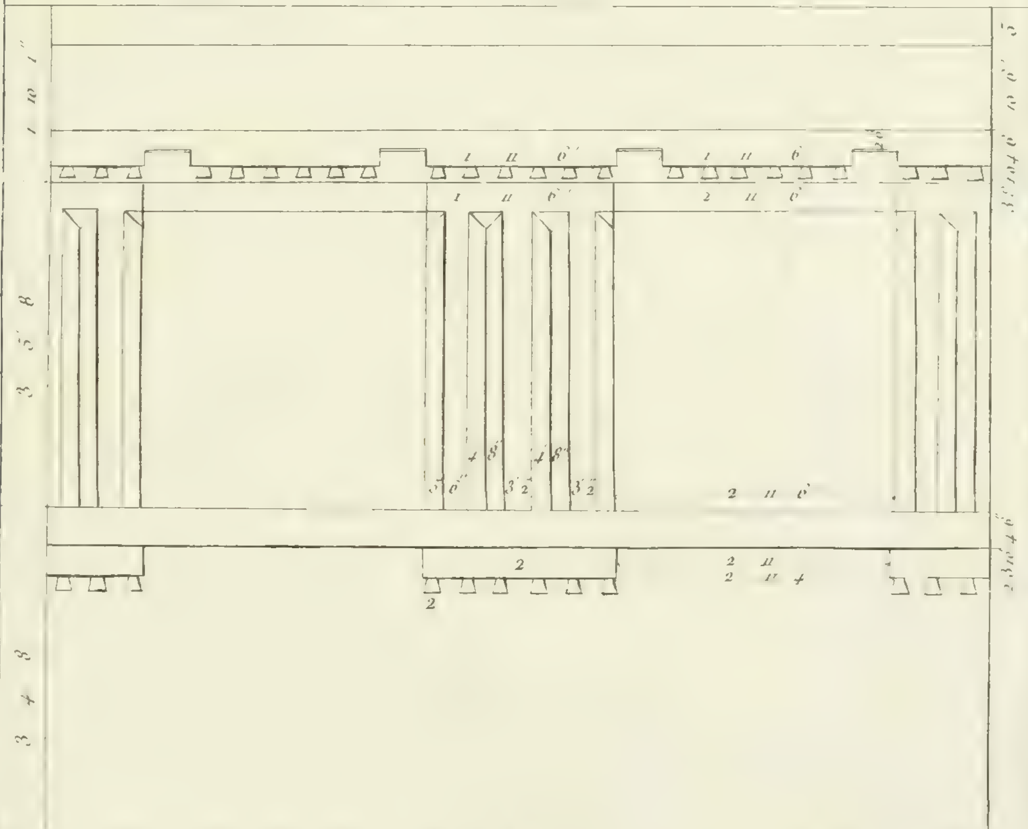
Echelle de 1 3 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Toises
2 4 6 pieds

Fig. I.



Echelle de 6 12 18 24 48 *Pieds de Paris*

Fig. II.



Echelle de 1 2 3 4 5 6 *pieds de Paris*

Fig I.

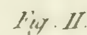


Fig. II.

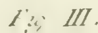
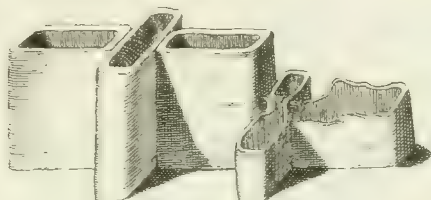
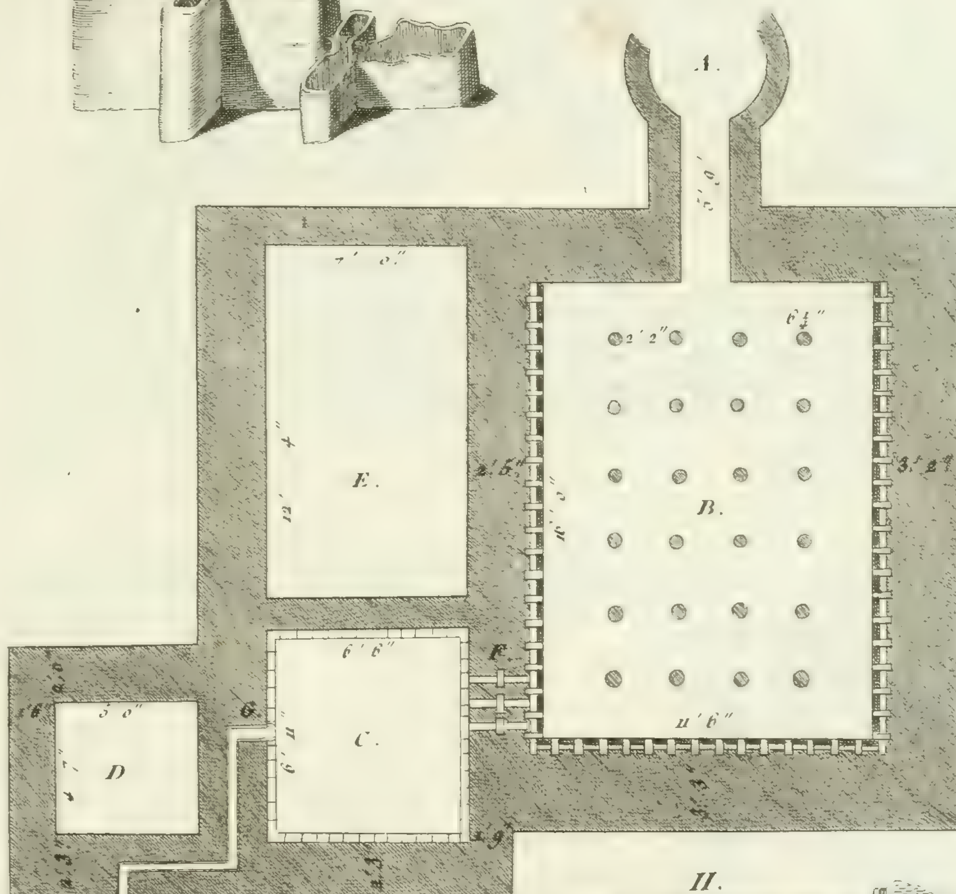
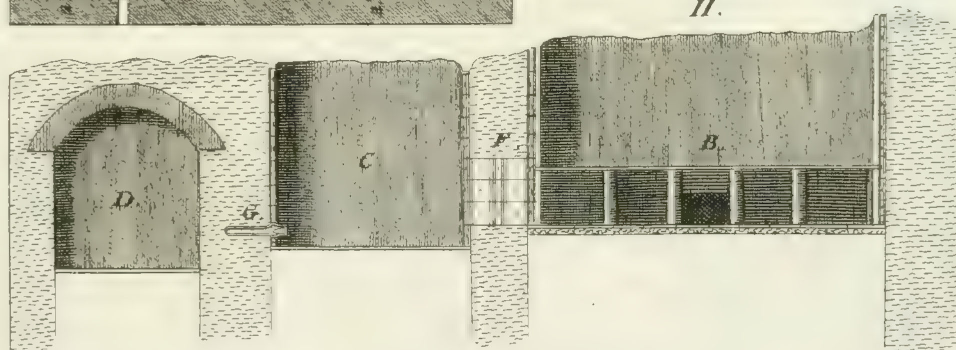


Fig. III.

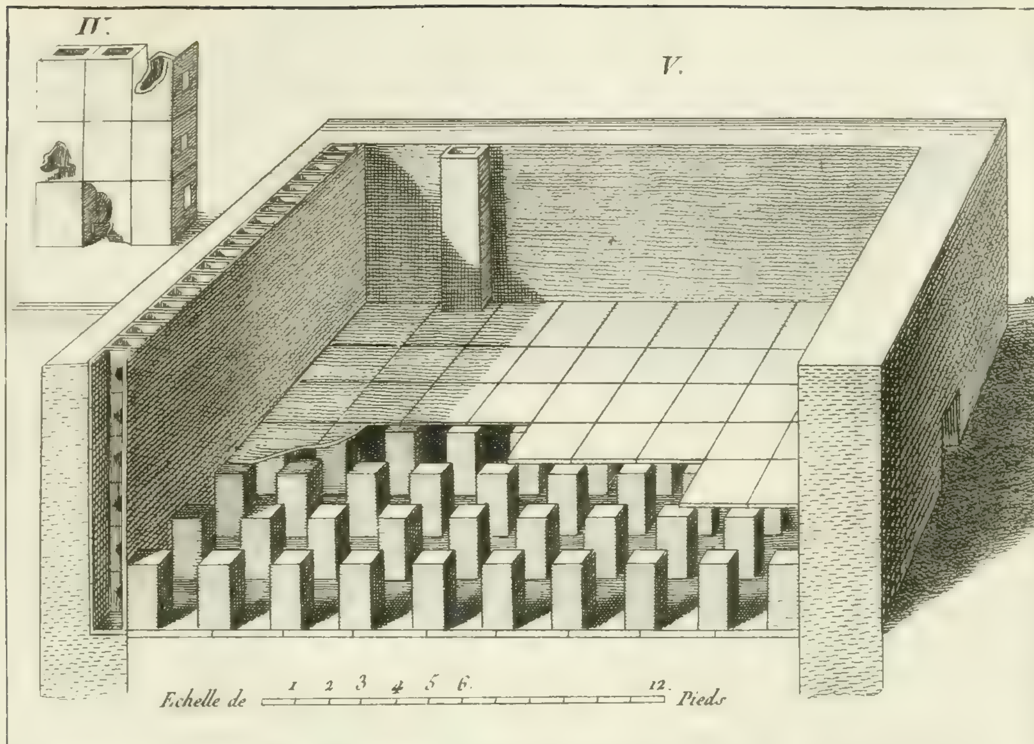
Echelle de 1 2 3 4 5 6 Pieds de Paris

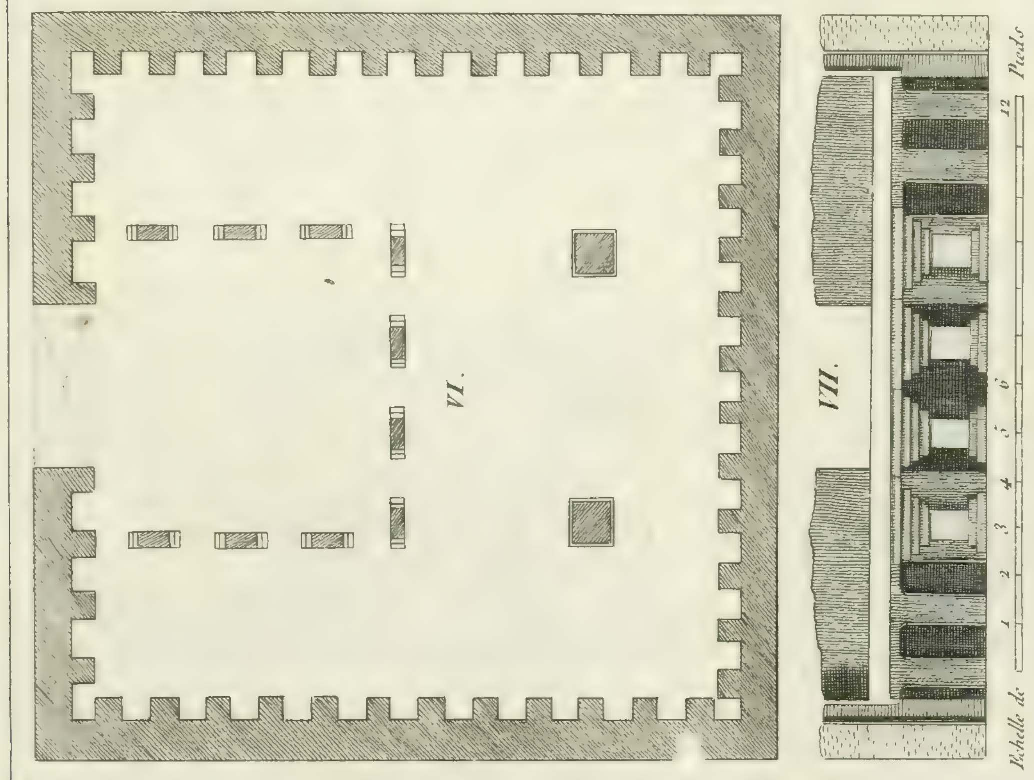


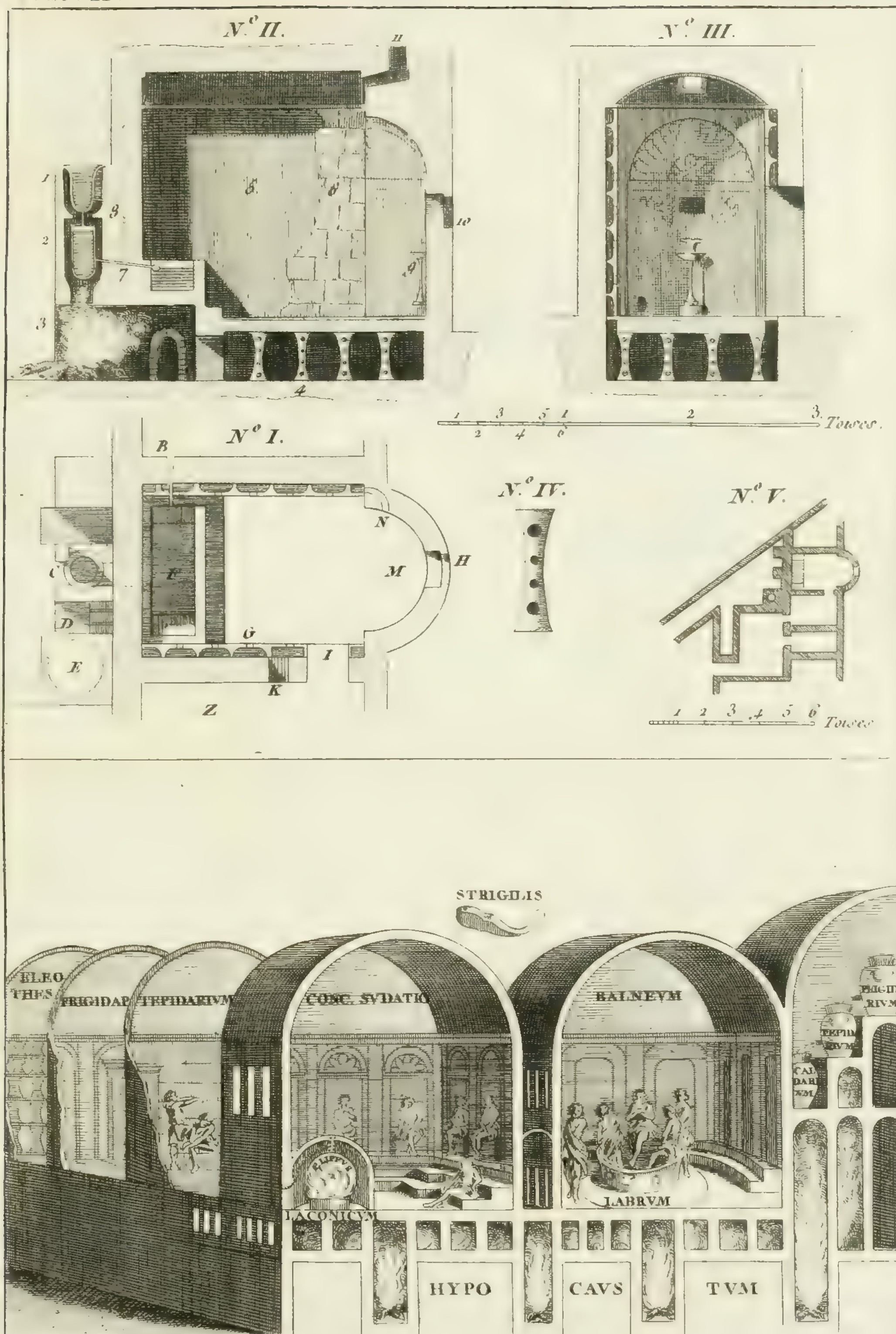




Echelle de 1 2 3 4 5 10 15 20 Pieds


IV.
V.
Echelle de 1 2 3 4 5 6. 12. Pieds


VI.
VII.
Echelle de 1 2 3 4 5 6 12 Pieds


N.° II.
N.° III.
Toises.
N.° I.
B
N
M
H
C
D
E
G
I
K
Z
N.° IV.
N.° V.
Toises
STRIGILIS
ELEO THES
FRIGIDAR
TEPIDARIVM
CONC. SVDATIO
BALNEVM
FRIGIDA RIVM
TEPIDA RIVM
CAL DARI VM
LACONICVM
LABRVM
HYPO
CAVS
TVM

HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS.

TOME TROISIÈME.



HISTOIRE
DE L'ART
CHEZ LES ANCIENS,

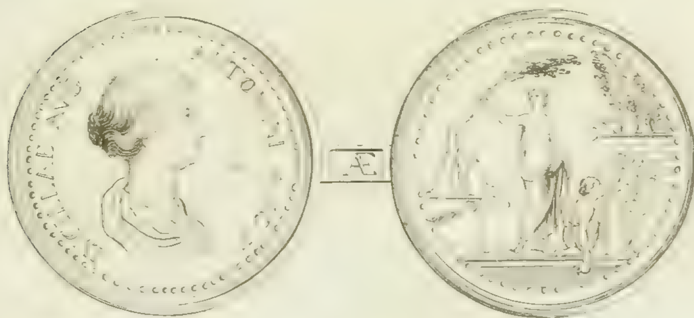
PAR WINKELMANN;

TRADUIT DE L'ALLEMAND;

AVEC

DES NOTES HISTORIQUES ET CRITIQUES DE DIFFÉRENS AUTEURS.

TOME II. DEUXIÈME PARTIE.



A PARIS,

CHEZ BOSSANGE, MASSON ET BESSON.

XI. — 1803.



LETTRE DU PÈRE PAOLO, SUR L'ORIGINE ET L'ANTIQUITÉ DE L'ARCHITECTURE (1).

§ 1. RIEN ne pouvoit mieux convenir au génie de notre siècle, où l'on s'occupe des recherches les plus savantes sur l'antiquité, et

(1) Ce morceau, traduit de l'Italien, est du père Paolo, connu par plusieurs bons ouvrages; il l'a adressé, en forme de lettre, à M. Carlo Féa, auteur d'un livre intitulé : *Ruines de l'ancienne ville de Pestum*, publié à Rome en 1784, et qui a donné une édition italienne de l'*Histoire de l'Art*, de Winkelmann, de laquelle nous avons tiré beaucoup de notes pour celle que nous publions.

qui marche si rapidement dans la carrière des beaux arts, que la publication de l'*Histoire de l'Art*, par Winkelmann.

§ 2. Les lumières que cet écrivain avoit acquises par l'étude des meilleurs auteurs grecs et latins ; ses observations sur une infinité de morceaux antiques, ou négligés jusqu'à lui, ou découverts de nos jours ; enfin toutes les réflexions qui, grâce à son esprit vif, pénétrant et réfléchi, naissoient en foule de ses comparaisons des anciens monumens avec les autorités des écrivains, tout cela, dis-je, sont autant de richesses qu'il étoit avantageux de donner au public. Par-là elles sont devenues utiles à l'instruction de la postérité, et serviront de guide à ceux qui, envisageant les arts dans leur naissance, dans leurs progrès et dans les avantages qu'ils procurent, contribuent à leur perfection et à tout ce qu'ils peuvent offrir d'agréable et d'utile. Mais comme la foiblesse naturelle de notre esprit et les bornes de notre vie s'opposent à ce que nous produisions jamais rien de parfait ; et comme dans toutes nos productions il reste toujours beaucoup à desirer, il étoit essentiel que les ouvrages d'un aussi excellent écrivain que Winkelmann, parussent purgés de négligences et de fautes inséparables des grandes entreprises ; sur-tout lorsqu'elles sont exécutées par un esprit ardent, dont le travail rapide ne s'accorde pas toujours avec de lentes et utiles réflexions.

§ 3. Il étoit également à souhaiter pour notre siècle, où l'on encourage les beaux arts, que les Œuvres de Winkelmann ne fussent offertes à la république des lettres qu'avec l'heureuse réunion de l'utile et de l'agréable ; et c'est vous qui nous avez fait ce don précieux, en vous occupant du travail épineux de redresser les fautes et les bévues échappées à la sagacité de notre immortel auteur, d'augmenter son ouvrage par de sages réflexions, et d'y jetter un plus grand jour par le secours de nouveaux monumens antiques. En considérant les grandes difficultés que vous avez eues à vaincre, j'ai été frappé d'admiration pour votre patience et votre exactitude à relever les citations

défectueuses, tant par rapport aux auteurs à qui les passages étoient attribués, que relativement aux endroits d'où ils étoient tirés. J'ai vu avec le plus grand plaisir combien vous avez apporté de précision, en soumettant à un nouvel examen les monumens cités par Winkelmann; soit que vous ayez rétabli leurs plus légères altérations, soit que vous les ayez considérés sous leurs différens aspects, pour vous assurer par-là s'ils répondoient parfaitement, par les formes, par l'attitude, par les dimensions, aux objets auxquels il auroit pu les attribuer inconsidérément par trop de précipitation, ou en se livrant à son enthousiasme ordinaire. Mais ce qui me semble d'un plus grand prix, et que je regarde comme un témoignage de votre complaisance pour moi, c'est d'avoir ajouté de nouveaux morceaux antiques à ceux qui avoient déjà été donnés par Winkelmann, de les avoir accompagnés d'observations sages et parfaitement convenables au sujet; de sorte qu'on peut dire que, par ces abondantes additions, vous avez rendu son ouvrage infiniment plus estimable.

§ 4. Pour remplir une tâche si glorieuse, vous n'aviez besoin ni de lumières, ni de secours étrangers; aussi dois-je attribuer à votre véritable attachement pour moi, ou plutôt à votre modestie et à votre rare défiance de vous-même, de m'avoir communiqué vos savantes observations, et de m'avoir forcé à vous exposer mon sentiment sur quelques remarques de Winkelmann sur l'architecture des anciens, et spécialement sur les ruines de Pestum, dont il parle en différens endroits de son ouvrage. Quel qu'ait été votre motif, je sais que, sur tout autre sujet, j'aurois pu ne pas céder à vos sollicitations; mais comme j'ai fait paroître depuis peu une histoire de Pestum, et que j'ai publié le plan des édifices de cette ville, vous aviez des titres bien fondés pour ne pas admettre mes excuses. Il étoit connu que vous n'avez jamais visité ces majestueux monumens, et que vous vous étiez adressé à moi, qui certainement les connoissois bien; j'ai donc pensé que ç'auroit été une défaite peu recevable de ma part, que d'alléguer mon ignorance

sur ces édifices qui ont fait l'objet de mes longues et mûres réflexions.

§ 5. Plein du desir de faire ce qui peut vous être agréable, et de répondre à toutes vos honnêtetés, je ne ferai aucune difficulté de vous exposer mes véritables sentimens. D'abord, sur les corrections que vous avez faites dans l'ouvrage de Winkelmann, relativement au genre d'architecture des ruines de Pestum, et à leurs dimensions; je déclare, avec la vérité qu'on est en droit d'exiger de moi comme auteur, et parce que la chose est de fait, que vous ne vous êtes trompé sur aucun point. En effet, les dimensions données dans les planches de mon ouvrage, sont non-seulement les plus exactes qui aient paru jusqu'ici; mais elles correspondent aussi parfaitement aux monumens sur lesquels elles ont été prises. Indépendamment des erreurs de Winkelmann, qui étoient trop choquantes pour qu'on ne s'occupât à les corriger : elles contenoient des contradictions manifestes, qui en faisoient appercevoir toute la fausseté. Quant à l'assertion que Winkelmann a avancée sur la parole de le Roi; savoir, qu'il existe actuellement en Grèce des temples d'une si étrange proportion, que leurs colonnes ne sont guère que de quatre diamètres de hauteur, et qu'il y en a même de plus basses encore, et en cela semblables à celles de Pestum (fait que j'ai nié dans le n°. LI de la IIIe. dissertation). je ne me refuse pas à dire ma pensée à cet égard, et à justifier mon assertion, qui d'abord pourroit paroître trop hasardée.

§ 6. Il est constant que le Roi a dit dans son ouvrage intitulé : *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce*, d'abord dans la première partie, page 35, et ensuite à la page 28 de la seconde partie, qu'il faut considérer trois âges différens dans l'ordre dorique : le premier, c'est-à-dire, celui de sa naissance, qui étoit court et difforme, au point que les colonnes n'avoient pas quatre diamètres de hauteur, et que si elles en ont eu davantage, ce n'a été que de fort peu de chose. L'auteur croit avoir trouvé cette proportion dans un temple encore existant près de Corinthe, et dans un autre à

Athènes, dédié à Thésée. Le second âge seroit celui que donne Vitruve, dans lequel la colonne de l'ordre dorique est haute de six diamètres. Le troisième, enfin, est celui où cette colonne s'éleva davantage, et offrit une proportion plus légère. Nous ne nous arrêterons pas à ces deux derniers âges qui sont les moins anciens; toute la question roule sur le premier, pour savoir s'il est vrai (contre mon sentiment) que les Doriens aient jamais connu un ordre d'architecture d'une proportion différente de celle dont parle Vitruve; et s'ils en ont imaginé dont la proportion ait été plus courte, plus difforme, et que l'on puisse regarder comme l'ordre dorique tel que les Grecs l'ont employé dans son origine? C'est là le système que Winkelmann a adopté sur la foi de l'écrivain Français dont je parle, et qu'il a inséré dans ses *Observations sur l'Architecture des anciens*, que vous venez de faire paroître en italien; et il faut convenir qu'il l'appuie sur des raisons qui le font paroître, sinon totalement vrai, du moins bien vraisemblable. Pour moi, j'en ai pensé tout différemment. Cependant Winkelmann me paroît excusable, en ce que sur une chose de fait, il a cru devoir s'en rapporter à un voyageur instruit, qui avoit vu de ses propres yeux les monumens de l'ancienne Grèce, et qui a prétendu en rendre un compte exact. Il me paroît cependant qu'on aurait dû faire un examen bien plus rigoureux des deux temples de Corinthe et d'Athènes, avant que de les prendre pour base d'un nouveau système. Je crois aussi que, dans la supposition que ces temples soient encore sur pied, et qu'ils aient les courtes proportions que leur attribue le Roi, il serait toujours nécessaire de fixer l'époque de leur construction, et d'examiner s'ils étoient antérieurs au temps dans lequel les Doriens bâtissoient selon les courtes proportions indiquées par Vitruve (savoir de six diamètres pour la hauteur des colonnes); pour que de cette prétendue ancienneté on pût déduire la *méthode originaire* que donne le Roi. Enfin, quand il seroit bien connu, bien prouvé, que ces monumens sont véritablement les plus anciens de tous, il me resteroit cependant un

doute qui ne seroit point à négliger ; savoir, si les monumens dont il s'agit, doivent être attribués aux Doriens, et si l'ordre d'architecture qui les décore, est celui qui porte le nom de ce peuple ?

§ 7. L'écrivain dont je parle, n'a pas levé toutes ces difficultés, qu'il auroit dû prévenir et bien approfondir avant que d'établir un nouveau système, et de diviser l'ordre dorique en trois genres, en assignant à chacun d'eux un âge différent. Ce furent ces difficultés qui me portèrent à examiner avec soin une assertion peu solide, présentée sans clarté, sans preuves, et qui est susceptible d'une infinité d'exceptions. Or, comme pour la faire voir sous son véritable point de vue, pour y répondre avec exactitude et la montrer ensuite aussi peu fondée qu'elle me le paroît, il fallait m'écarter de mon sujet, et faire une digression dans cet écrit, où je ne veux parler que de l'architecture en général ; j'ai craint qu'elle n'y parût déplacée et fastidieuse à mes lecteurs ; de sorte que, faisant abstraction de cet objet, je me suis tenu à ce mot d'Horace :

. . . . . . *Ridiculum acri*
Fortius et melius magnas plerùmque secat res (1).

§ 8. Cependant j'entreprendrai d'expliquer bien au long ce que je pense sur les trois difficultés qui me sont venues à l'esprit, et dont j'ai déjà fait la division, ce qui me semble devoir être plus agréable. Je crois aussi que vous trouverez mon travail digne d'attention, et propre à suspendre l'opinion de ceux qui ne veulent pas se livrer trop légèrement à des idées nouvelles, ni s'occuper à les réfuter. D'abord, qui peut assurer que les deux âges dont il est question ; savoir, celui dans lequel les colonnes avoient moins de quatre diamètres de hauteur, et celui où elles étoient un peu plus hautes, aient réellement existé ? Voilà ce que le Roi assure, lorsqu'il avoit vu le premier de ces deux temples de l'ordre le

(1) *Satyr. lib.* 1, *Sat.* 10, *vers.* 14.

plus bas, propre à confirmer son opinion, en passant par hasard dans un lieu appelé *Toricion.* Il ajoute que, faute d'instrumens et d'échelle, il en prit les mesures avec des joncs attachés au bout les uns des autres, et que ce fut à vue d'œil qu'il prit la forme et la largeur du chapiteau; et c'est sans doute aussi de cette même manière qu'il se sera assuré du rétrécissement des colonnes. Je sais bien que l'œil d'un habile dessinateur a de la justesse, et se trompe difficilement; mais je puis dire, sans l'offenser, que l'exactitude du compas et du pied l'emporte sur celle de cet organe. Un monument antique qui doit servir de règle à un nouveau système, ne doit pas être examiné à la hâte, ni être mesuré à vue d'œil. On sait que la précision qu'exigent les mesures en fait d'architecture, s'accorde mal avec la marche précipitée des voyageurs. Pococke vit aussi dans ses voyages le même temple de Thésée; mais, au lieu de dire que l'ordre en est de cinq diamètres, il lui en donne sept (1). Au surplus le Roi n'hésite pas à nous avouer, dans la seconde édition de son ouvrage, qu'en donnant les dessins des monumens antiques des Grecs, il a cherché plutôt à les montrer d'une grande beauté que parfaitement conformes aux édifices qui lui avoient servi de modèles. Ce n'est donc pas faire injure à la réputation de cet écrivain que de douter de l'exactitude de ses mesures; puisqu'on sait que beaucoup d'erreurs de ce genre qu'il a commises dans l'examen des monumens grecs ne doivent être attribuées qu'au défaut de temps, des choses nécessaires, et sur-tout de cette tranquillité d'esprit dont on a tant besoin pour s'appliquer aux objets des sciences, et dont on ne peut jouir dans un pays barbare.

§ 9. Mais, pour ne point attaquer la haute estime que le Roi s'est acquise à juste titre dans la république des lettres, je conviendrai avec lui que les deux édifices à courtes proportions, dont il parle, existent réellement, l'un à Corinthe, l'autre à Athènes.

(1) *Description of the East*, *etc. Tom. II*, *part.* 2, *pl.* 167.

Il me reste seulement un autre doute, sur lequel j'aurois desiré que cet écrivain se fût expliqué clairement, et qui a rapport au degré d'antiquité de ces monumens ; car s'ils sont postérieurs au temps auquel l'ordre dorique étoit déjà fixé à la hauteur de six diamètres, il est impossible de leur appliquer cette méthode primitive et très-ancienne de bâtir qu'on a supposée : on devroit, au contraire, les regarder comme des constructions fantasques, d'un style, si l'on veut, antique, mais mal entendu ; soit qu'on ait voulu se servir des pierres qu'on avoit sous la main, soit par l'effet de quelques autres circonstances, qu'il seroit difficile de deviner, et inutile même de vouloir chercher à connoître. On ne doit pas considérer un ouvrage de l'art comme antique, ou comme attestant un des premiers essais de ce même art, par la raison seulement qu'il est grossier, difforme, sans proportions dans son ensemble, et privé d'ornemens ; puisque, dans des temps modernes, on a vu paroître des ouvrages mal conçus et exécutés sans la moindre méthode. Ce seroit assurément une chose étrange que deux morceaux de peinture ou de sculpture à formes strapassées, peinées et roides, pussent, par ces seuls défauts, mériter dans les cabinets une place due aux premiers essais des arts. Quoiqu'un contour sec et une exécution grossière décèlent un ouvrage des premiers temps de l'art, il y a une infinité d'autres circonstances qui ne permettent pas qu'on se trompe sur leur époque. Les preuves en sont fournies par la matière même des monumens, par leurs formes, par les dégradations que le temps destructeur y a faites, enfin, par la lumière même que peut nous donner l'histoire sur le sujet, lorsqu'elle en parle. Le Roi auroit donc dû produire quelques preuves de l'antiquité des deux monumens dont il s'agit, s'il eût voulu nous convaincre qu'ils sont d'un temps plus reculé que celui de l'ordre dorique qui nous est connu.

§ 10. J'ai toujours regardé ces sortes de preuves comme indispensables ; j'ai donc cherché à me les procurer, et j'en ai fait le rapprochement, lorsque j'ai voulu exposer aux savans mes opinions

sur les antiquités de Pestum. C'est en suivant cette méthode, que j'ai démontré qu'elles sont des plus anciens temps. Je présumai bien qu'on pouvoit tirer une sorte de conjecture sur leur origine étrusque, de ce que ces monumens sont de courte proportion, et qu'ils sont formés de grandes masses de pierre ; mais je ne regardai pas cela comme des preuves suffisantes pour y reconnoître le caractère des travaux de ces peuples, et comme l'ouvrage d'un temps antérieur à l'origine des trois ordres grecs. Puis, d'après plusieurs circonstances qui s'y rencontroient, et l'histoire qui venoit à leur appui, j'ai tenté de réduire la question à ce point; savoir, si le massif de ce monument, et la solidité qui le caractérisoit, correspondoient au temps reculé de sa construction. Il me semble que le Roi auroit pu procéder de même pour nous convaincre que les deux temples dont il est question, existoient à une époque plus reculée que celle où l'on employoit l'ordre dorique ordinaire, et connu de nos jours. Mais comment auroit-il pu le faire, puisqu'on ne trouve que des raisons qui servent à combattre sa proposition ? Il convient dans son ouvrage, qu'il ne sait à qui le temple qu'il a vu près de Corinthe, avoit été dédié; mais que celui d'Athènes étoit consacré à Thésée. Assurément, s'il y eût un temple antique à Corinthe, ce fut celui de Neptune. Les peuples de ce lieu respectoient cette divinité par-dessus toutes les autres, ou, pour mieux dire, c'étoit la mer qu'ils honoroient, et qui faisoit l'objet de leur reconnoissance pour les grands avantages qu'ils en retiroient; et c'est-là l'origine de la fable du différend survenu entre Neptune et Apollon sur l'empire de Corinthe (1), pour décider si ces peuples devoient le bonheur dont ils jouissoient à l'heureuse exposition et à la douceur de leur climat, où à la disposition de leurs côtes, où la nature avoit formé les ports les plus commodes. Neptune remporta la victoire, resta maître de l'Isthme, et fut tellement en honneur chez les Corinthiens, qu'ils instituèrent des jeux qui, dans la suite, devinrent si célèbres, que même après la destruction de Corinthe, les Sicioniens,

(1) Pausanias, *lib. II*, *cap.* 1, *pag.* 112.

jaloux de perpétuer cette religieuse solemnité, vinrent tous les ans les renouveller sur les ruines d'une ville désolée et presqu'anéantie (1).

§ 11. Ce temple, qui doit avoir été de la plus haute antiquité, ayant été consumé par les flammes, du temps d'Agésilas (2), suivant Xénophon, ne peut donc être celui que le Roi a été à portée de voir. Un pareil accident a détruit, au rapport du même Xénophon (3), à Athènes, le temple de Pallas, que Winkelmann voudroit attribuer à Thésée, comme nous l'avons déjà dit. Mais à quoi bon nous écarter de la question, pour savoir le temps auquel ce temple fut construit; puisque Pausanias (4) et Plutarque (5) nous apprennent que ce fut après la bataille de Marathon. Je ne vois donc pas comment on peut prétendre qu'il existoit, dans la Grèce, des édifices antérieurs au style des Doriens qui nous est connu. Il se pourroit aussi que celui de ces temples qui se voit près de Corinthe, et auquel le Roi paroît, comme on l'a vu, s'attacher le plus, n'ait pas été tellement détruit par l'incendie, qu'on n'ait pu le rebâtir encore sur les colonnes qui peuvent avoir été conservées. Je ne dirai rien, pour le moment, sur une observation relative aux fréquens incendies qui affligeoient la Grèce dans ces siècles reculés, et qui, entre plusieurs autres conjectures, servent à faire penser que ces temples étoient simplement de bois : je me borne à remarquer que les édifices de Corinthe étoient totalement détrüits par les incendies. On connoît la mauvaise administration de Lucius-Mummius à l'égard de cette magnifique cité. Strabon (6), dans son récit, la compare aux dévastations exercées sur la malheureuse Carthage (7). Si celle-ci ne se releva jamais de sa ruine, Corinthe ne parvint à se rétablir qu'après un siècle (8); bonheur qu'elle dut à la générosité de César. Dans ces funestes circonstances, les monumens somptueux, et les productions des sciences et des arts furent en proie à la fureur des armées romaines, par-tout

(1) Pausanias, *lib II*, *c* 3, *p.* 114.

(2) *Hist. Græc.*, *lib IV*, *p.* 526, *C.*

(3) Id., *ibid* *lib. I*, *pag.* 442, *D.*

(4) Pausan., *lib. I*, *cap.* 17, *p.* 41.

(5) Plutar. *In Theseo*, *Op.*, *tom. I*, *p.* 17.

(6) *Géogr.*, *lib I*, *pag.* 584

(7) *Ibid.*, *lib XVII.*, *pag.* 1190, *C.*

(8) *Ibid*, *lib. XIV*, *pag.* 985, *B.*

victorieuses. Polybe nous apprend ces faits dans ses histoires; et si, d'un côté, il loue Mummius pour ses vertus magnanimes, il le blâme, d'un autre côté, avec raison, du peu de cas qu'il fit des chefs-d'œuvre de l'art (1).

§ 12. Si, long-temps après les incendies et les ravages de tout genre, ces édifices furent reconstruits du temps de César, qui peut nous assurer qu'ils aient conservé leurs anciennes formes et proportions, ou bien qu'ils n'aient été relevés au hasard avec les mêmes pierres qui se trouvoient sous la main, et sans suivre aucun des principes de l'art qui pouvoient être connus alors? D'après tous ces doutes, ce seroit hasarder trop que de vouloir établir un systême, comme prétend le faire l'écrivain Français. Mais supposons que les deux temples qu'on donne pour exemple, soient tels qu'on nous les représente; et admettons que leur antiquité soit beaucoup antérieure à l'invention des ordres de l'architecture grecque, et par conséquent à l'ordre dorique connu; il restera encore un troisième problême à résoudre; savoir, si la construction de ces massifs de bâtimens doit être attribuée aux Doriens de la Grèce, ou à quelqu autre peuple plus anciennement qu'eux versé dans l'architecture. Par conséquent, les deux premières difficultés vaincues, il resteroit encore de fortes raisons qui empêcheroient d'applanir la troisième; et l'on perdroit ainsi tout espoir de gagner la cause.

§ 13. S'il étoit prouvé que l'on trouvât dans la Grèce de ces monumens à proportions lourdes, tels que ceux dont le Roi nous donne la description, qui, en même temps, décélassent une antiquité antérieure à l'invention de l'ordre dorique connu; bien loin alors de les regarder comme des travaux faits par les Doriens, on seroit porté à croire qu'ils ont été construits par les Orientaux, ou par les Etrusques. Je ne me dissimulerai point cette conséquence, et le savant le Roi auroit bien pu aussi ne la point perdre de vue. J'avoue également que je ne puis décider si ces ouvrages de l'art doivent être attribués aux Grecs, ou plutôt aux Tyrréniens : l'architecte Français n'hésite point de les donner aux premiers, se fondant sur ce que tous les écrivains veulent

(1) *Apud* Strabonem, *lib. VIII, pag* 584.

que l'architecture ait pris naissance dans la Grèce ; d'où il conclut que les Grecs seuls doivent être regardés comme les inventeurs des plus anciennes méthodes de bâtir. La foiblesse de ce raisonnement démontre celle de la cause. On n'est pas fondé à avancer que tous les auteurs soient d'avis que l'architecture ait pris naissance dans la Grèce; lorsqu'il y en a un grand nombre qui soutiennent que l'invention de cet art est due aux peuples d'Orient, d'autres aux Egyptiens, et que nous en devons une grande partie aux Etrusques. Si, sur ce point, quelques-uns ont accordé un tribut de louanges au génie des Grecs, ce n'a été que par rapport à l'élégance du style, aux ornemens, et à ces nobles et belles proportions dont ce peuple ingénieux embellissoit tous les beaux arts; mais non pas relativement aux premiers principes et aux fondemens de l'art, dont l'origine a beaucoup précédé le temps éclairé de la Grèce. En effet, je voudrois que dans l'architecture on fît la distinction du talent qui a procuré à l'homme une habitation commode, durable, propre à ses besoins, même à ceux d'une vie sociale et aisée, et de l'art qui a employé les ornemens, l'élégance et la grâce dans les édifices, afin d'en déduire cette vérité que, si les Grecs furent les inventeurs des beautés sublimes qui ont été ajoutées depuis, ils ne le sont pas de sa partie essentielle et fondamentale. Ce seroit une chose bien étrange si nous autres Européens, après avoir abandonné le vêtement simple et majestueux des Orientaux, pour nous couvrir d'un habillement de grandeurs différentes, ici court sans motif, là long sans être plus commode; tantôt étroit et nous serrant avec excès, tantôt large sans nous mieux couvrir; d'un côté garni de morceaux qui pendent, on ne sait pourquoi; et d'un autre côté avec des additions qui ne sont d'aucune utilité; si, dis-je, avec tous ces bizarres agrémens, que nous pensons constituer le bon goût dans l'art de se vêtir, nous prétendions avoir imaginé les moyens de nous couvrir le corps avec décence, et de le garantir des intempéries des saisons.

§ 14. Ce ne sont pas les seuls ornemens qui constituent le vrai beau ni l'utile de l'architecture : c'est par la solidité, les formes durables, par la commodité et la disposition raisonnée des parties, bien d'accord

avec le tout, qu'elle devient propre à nos besoins, et peut remplir le but qu'on se propose. Si donc les Grecs n'ont inventé que les ornemens dans l'architecture; et si, au contraire, les autres nations (comme les meilleurs écrivains en conviennent, et comme je le puis démontrer clairement), nous ont donné l'essence et l'ame de ce bel art, il faudra convenir que les deux temples simples et grossiers dont il est question, sont l'ouvrage d'autres peuples que les Grecs, et que plus le Roi fera d'efforts pour nous représenter ces monumens comme lourds et sans grâce, moins il parviendra à prouver qu'ils ont été construits par les Grecs. Mais avant que de pousser plus avant cette discussion sur laquelle il faut répandre toute la clarté possible, jettons un regard sur l'histoire qui nous fournira des lumières pour nous conduire promptement et d'une manière sûre à la solution de cet important problême.

§ 15. Maintenant, qu'on admette que le plus ancien des styles suivis en Grèce pour l'architecture, soit le style dorique; et, qu'en s'accordant sur la dénomination, on en fasse honneur aux Doriens. Mais à quels Doriens? . . . . car nous savons qu'il y a eu plusieurs peuples de ce nom qui n'habitoient pas la Grèce. Il y avoit la Doride Phénicienne (1), celle du Pentapole (2), et celle du golfe Persique (3). Quels furent donc les Doriens qui inventèrent l'art de bâtir? Seroient-ce ceux de la Grèce? Voilà ce qu'il s'agit de prouver. Posons donc que ce soient ceux-ci. De tous les peuples qui s'établirent dans cette fameuse et fertile contrée, aucun ne fut plus vagabond, ni plus indécis sur le choix de sa demeure. Hérodote (4) nous dit qu'avant de se fixer, ils habitèrent les monts Ossa et Olympe, où ils furent conduits par Dorus, fils d'Hellen, qui étoit leur chef. De là ils allèrent sur le Pinde; puis ils se rendirent dans un lieu appelé *Macednon*, ensuite dans la Driopède, et enfin dans le Péloponnèse. Le même écrivain rappelant ensuite leur origine, prétend qu'ils descendoient des Egyptiens.

(1) Flav Joseph. *Contrà Appionem*, *lib. II*, *cap.* 9. Steph. *in fragm.*

(2) Hérodot. *Lib. I*, *cap.* 144, *p.* 71.

(3) Stephan. *De Urbib. V.* Dcia, *pag.* 250, *et in fragm.*

(4) *Lib. I*, *cap.* 56, *pag.* 26.

Strabon (1) en parle très-différemment, et place leurs divers séjours en Crète, à Rhodes, à Halicarnasse, à Gnide, à Cos, et cela même après la prise de Troye. Lors donc que nous prétendons qu'il y a eu un ordre d'architecture plus ancien que cet âge où les arts fleurirent en Grèce; lorsque nous voulons attribuer aux Doriens, qui n'y étoient pas encore établis, qui n'étoient pas encore perfectionnés dans les arts, la connoissance d'une espèce d'architecture; il faut bien penser qu'elle n'étoit pas de leur invention, mais une méthode qu'ils auront apportée en Grèce des pays qu'ils habitèrent d'abord, ou de ceux dans lesquels ils firent un assez long séjour.

§ 16. Hérodote nous a dit que les Doriens étoient originaires d'Égypte. Cet auteur dit aussi, avec Platon (2) et Théopompe, rapporté par Africanus (3), et suivi par Diodore (4), que l'on peut aussi regarder les Athéniens comme une colonie sortie de l'Égypte. Leurs premiers édifices furent donc construits dans le style oriental; et s'ils firent des monumens plus simples, plus solides que les trois ordres grecs, il ne faut pas les envisager comme des ouvrages grecs; mais comme des productions étrusques, ou faits dans le goût des peuples chez qui les Étrusques le puisèrent, et d'où ils le transportèrent ensuite en Italie. En effet, peut-on prétendre, sans violer l'ordre de la chronologie, que l'architecture prit naissance en Grèce? Hérodote, ce père de l'histoire profane, dit que les Égyptiens furent les premiers qui élevèrent des temples à leurs divinités (5), que les édifices formoient des massifs d'une grandeur surprenante, tels que le labyrinthe et les pyramides (6). Strabon (7), en parlant de ces monumens, les appelle les merveilles du monde; Diodore de Sicile

(1) *Lib. VI, cap. 53, pag. 461.*

(2) In Timæo. *Oper. tom. III, p. 21 in fine.*

(3) *Apud* Euseb. *De præp. evang., lib. X, cap. 10, p. 491.*

(4) *Biblioth., lib. I, § 28, p. 33.*

(5) *Lib. II, cap. 4, p. 103. Vide* Lucianum, *de Deâ Syriâ, circà init.*

(6) *Ibid., cap. 148, pag. 146*

(7) Strab., *lib. XVII, p. 1161, C. Orbis spectacula.*

les nomme des habitations éternelles (1), et Martial, à leur exemple, les célèbre aussi dans ses vers (2):

Solaque non norunt hæc monumenta mori.

Sanchoniaton, écrivain d'un âge si reculé, que les savans (3) croyent qu'il a vécu avant la guerre de Troye, parle de temples égyptiens élevés aux divinités de ce peuple, qui étoient soutenus par des colonnes, et qui renfermoient des statues de bois (4), pratique, qu'au dire du même auteur, les Phéniciens prirent des Egyptiens, quoique ces premiers fussent instruits dans l'art de bâtir long-temps avant les Grecs. Enfin, nous savons, par Diodore (5), que les Grecs s'honoroient anciennement d'avoir possédé un certain Recus et ses fils, architectes fameux, qui avoient appris leur art en Egypte. Mais que dirons-nous du fameux temple de Salomon (6), si célèbre par sa beauté et par sa grandeur? que dirons-nous de ces colonnes de marbre employées du temps d'Assuerus, et dont il est parlé dans le livre d'Esther (7); de ces arcades citées dans le livre des Rois (8) et dans ceux de la Sagesse (9), c'est-à-dire, du temps de Salomon; enfin, de ces pierres si bien taillées, si bien polies, avec lesquelles on bâtissoit du temps de Moyse (10). Tous ces monumens historiques ne nous prouvent-ils pas que l'art de bâtir étoit en vigueur bien des siècles avant que les Grecs eussent imaginé de mettre une pierre sur l'autre pour en former ces grottes, ces cabanes, au milieu desquelles Thucydide nous les dépeint avant la guerre du Péloponnèse.

(1) Diod., *lib. I*, § 65, *pag.* 72. Æternæ habitationes

(2) Martial., *lib. X epigr* 2, *vers. ult.*

(3) Goguet, *dissertation à la fin du tome II, de l'Origine des lois, etc.*

(4) Apud Euseb. *De præp. evang.*, *lib I*, *cap.* 9, *p* 32.

(5) Diodor. apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. X*, *cap.* 8, *p.* 482.

(6) Regum *lib. III*, *cap.* 6 *et seq.*

(7) Esther., *cap.* 1, *vers.* 6. Vide etiam Cant. Canticor., *cap.* 5, *vers.* 15.

(8) Reg., *lib. I*, *cap.* 15, *vers.* 12.

(9) Proverb., *cap.* 20, *vers.* 26.

(10) Exod, *c.* 20, *vers.* 25. Deuter., *cap.* 10, *vers.* 1, 3.

§ 17. Je crois avoir prouvé la différence de l'âge auquel les Grecs commencèrent à bâtir, d'avec celui où, bien long-temps auparavant, il existoit des monumens immenses élevés par les Etrusques. Il eût même suffi de ce que j'ai dit, dans mon ouvrage, sur Pestum (1), pour répondre à le Roi, et pour le convaincre qu'on ne doit pas attribuer aux Grecs l'invention de l'architecture ; mais seulement son élégance et ses ornemens les plus recherchés. Et véritablement, je me flatte d'avoir prouvé que quand les premiers Grecs vinrent de la Phocide en Italie, non-seulement les Tyrréniens étoient déjà avancés dans l'architecture, mais que même ceux de Pestum étoient en état d'enseigner aux nouveaux habitans l'art de bâtir une ville, et qu'aussi ils avoient déjà entouré Pestum de ces solides et superbes murailles qu'on y voit encore aujourd'hui, lorsque les Sybarites vinrent pour y fixer leur demeure. Or, qui peut mettre en doute, après les autorités imposantes que j'ai citées, que, dans le temps où ces diverses colonies s'établirent dans notre pays, aucune d'elles n'avoit connoissance des trois ordres d'architecture pratiqués en Grèce, ni même d'une manière solide de bâtir ? D'après cela, s'il se voit en Italie un édifice de formes et de proportions, tels que ceux de Pestum, conséquemment d'un style oriental ou étrusque, comment prétendroit-on l'attribuer à l'industrie d'hommes qui n'avoient ni talent, ni intelligence dans l'art de bâtir, plutôt que de le donner au génie de ces peuples, avec lequel il paroît avoir le plus de conformité.

§ 18. Comme je vous ai déjà marqué l'époque des très-anciennes fabriques de Pestum, ce qui nous conduit à reconnoître l'antériorité des Tyrréniens dans l'art de bâtir, je veux maintenant répondre à un doute que vous avez élevé, l'effacer de votre esprit, et sans faire appercevoir l'utilité de cette découverte, parce que j'ai fort à cœur de vous voir parfaitement convaincu de mon opinion. Votre doute se fonde sur le mot grec ἔθεντο (*ethento*), dont se sert Strabon à l'occasion de la muraille que les Sybarites construisirent à Pestum. On donne communément à ce mot le sens *élever*, *édifier* ; et moi,

(1) Vide Pæsti rudera, *dissert. III*, *n°. 7 et seq.*

au contraire, je l'ai expliqué dans un sens tout opposé, c'est-à-dire, j'ai pensé qu'il vouloit dire *jetter à bas, détruire* : ce qui donne lieu à deux conséquences bien différentes, puisqu'en adoptant la première acception de ce mot, il seroit prouvé que les Sybarites avoient bâti les murs de Pestum ; tandis que l'interprétation que j'ai adoptée, démontreroit que ces murs furent élevés long-temps avant par les Etrusques, et que du côté de la mer ils furent abattus, lorsque les Sybarites devinrent maîtres de la ville. Il me reste donc à examiner votre doute et à y répondre, ce que je me flatte de pouvoir faire de manière à vous convaincre parfaitement.

§ 19. Votre doute doit principalement être attribué au passage sur lequel j'ai appuyé mes preuves; savoir, que le mot ἔθεντο vient du verbe θεω, ou de τιθημι, mot plus d'usage et moins ancien, qui veut dire également *poser* et *déposer*, *construire* et *abattre*. Il vous a paru que les exemples que j'ai rapportés (1), ne peuvent pas s'appliquer au passage de Strabon ; parce que, dans quelques endroits, il est pris dans un sens figuré et métaphorique, comme *terminer*, *faire cesser la guerre*, *rejetter les injures*, etc ; ou bien de choses qu'on dépose après les avoir portées, comme les armes que *jettèrent bas* les soldats de la garnison, le casque qu'Ulisse *jetta par terre*. Pour vous répondre, j'observerai en premier lieu, qu'à l'égard des verbes qui ont différentes significations, il est nécessaire de bien réfléchir sur l'ensemble du discours, afin de pouvoir déterminer, avec exactitude, leur véritable sens. Ici sur-tout il faut que je m'appuie sur ce raisonnement, pour prouver que le mot dont s'est servi notre géographe, ne peut être interprété par celui de bâtir. Ajoutons à cela les exemples qui portent à croire que les écrivains se sont servis le plus ordinairement de ce verbe dans un sens totalement opposé à l'idée d'*élever*, de *construire*, de *bâtir*. En effet, posons que les expressions de Thucydide et de Platon soient métaphoriques ; qui est-ce qui ne sait pas que la métaphore suit toujours le sens propre du mot? Et comme nos deux écrivains, en disant que la guerre ou les injures *étoient*

(1) Pæsti rudera, *dissert. II*, *n*°. 11.

terminées, n'ont pas voulu faire entendre qu'elles *avoient actuellement lieu*, qu'elles *étoient en activité;* mais, au contraire, qu'elles *étoient terminées*, qu'elles *n'avoient plus lieu;* il en résulte toujours qu'elles *cessoient d'exister.* Ainsi, lorsque Platon se sert de la même expression dans le sens propre, en parlant d'une muraille, assurément elle aura et la même signification et la même force. Quant aux armes des soldats de la garnison, et au casque d'Ulisse, ce mot ne peut signifier qu'elles étoient placées sur le dos des soldats, etc.; puisqu'il est démontré, par plusieurs exemples, que le verbe dont il s'agit, peut exprimer une action contraire à celle d'*édifier*, de *bâtir*, telle que celle de *jetter à terre.* Nous avons, dans Homère, un passage où il est dit (1) : « Le jour » même on descend cette urne (contenant les cendres d'Hector) dans » une fosse profonde ». Or, qui oseroit soutenir que le poëte ait voulu dire, que l'on porta l'urne sur les épaules, et que le verbe τιθημι y donne ce sens par son énergie ?

§ 20. Je crois devoir faire ici, de nouveau, la réflexion que le seul ensemble du discours peut lever tout doute à cet égard. Après avoir fait voir que le passage cité de Strabon, n'offre point de sens, ou doit nécessairement être entendu d'une destruction de muraille faite par les Sybarites, je ne pense pas qu'on doive rien exiger de plus pour admettre cette explication, et dès-lors elle me paroît suffisante. Néanmoins, pour achever de vous convaincre, je veux aller plus avant, et rechercher non-seulement le sens qui suit le mot dont il s'agit, mais aussi le sens qui le précède. Voici le passage rendu littéralement (2) : « Les Sybarites élevèrent (*posuerunt*) une muraille » du côté de la mer, et les Pesténiens s'enfuirent vers la montagne ». Supposons un moment que le mot *posuerunt* veuille dire, ils élevèrent une muraille à la ville de Pestum du seul côté de la mer. Eh quoi! les autres parties de la ville qui n'étoient pas du côté de la mer, restèrent donc sans muraille? Une ville seroit plaisamment défendue, si elle n'étoit garnie de muraille que vers le midi; tandis qu'elle resteroit

(1) Iliad., *lib. XXIV.*, *vers.* 797.

(2) Strabon, *lib. V. in fine*, *p.* 384 : *Murum Sybaritæ ad mare posuerunt; habitatores autem sursùm commigraverunt.*

découverte de tous les autres côtés. Mais passons à la suite dont j'ai fait mention dans mon ouvrage. « Aussitôt qu'ils virent un mur élevé, » ils gagnèrent les montagnes ». Et pourquoi ? Quelle crainte pouvoit leur donner une portion de muraille ? Si, au contraire, le mot *posuerunt* s'entend par *abattre*, *détruire*, tout ira bien ; et mon opinion ne trouvera plus de difficulté. Effectivement, les Sybarites, voulant se rendre maître de Pestum, abattirent la muraille du côté de la mer, ce dont il reste encore des vestiges, comme je l'ai déjà fait remarquer : car on voit que le mur a été refait dans cet endroit, et qu'il est d'une construction différente, et conséquemment postérieure aux parties qui en ont été conservées. Par ce moyen, on conçoit que les Pesténiens, craignant de tomber entre les mains des ennemis, s'enfuirent par la partie opposée à celle de leur invasion, qui étoit le côté des montagnes. Mais retournons d'où nous sommes partis.

§ 21. Comme les murailles de la ville de Pestum sont encore sur pied, ainsi que le plus grand de ses temples, monumens qui sont de la même espèce de pierres et de la même pratique de bâtir, qui fut en usage jusqu'à l'époque où les Sybarites vinrent en Italie ; nous avons donc des constructions antérieures à l'invention des ordres grecs : et comme il est démontré que ces fabriques décèlent en tout le style de l'architecture étrusque, il en résulte que l'art de bâtir étoit connu, avant que les Doriens eussent inventé l'ordre dorique qui nous est connu ; et lorsqu'il se rencontre un ordre plus simple, on peut l'attribuer à quelqu'autre nation, sans qu'il soit besoin, pour cela, d'introduire différens âges et différentes manières doriques de construire. Cependant, si cet argument chronologique, tiré des fabriques de Pestum, ne satisfaisoit pas ceux qui, avec le Roi, auroient pris à tâche de soutenir que l'architecture a pris naissance en Grèce, nous allons en avancer un autre qui ne blessera en rien l'ordre de la chronologie.

§ 22. Le seul motif qui porte ce savant écrivain à former divers âges, et à les adapter à l'ordre dorique, vient de la découverte de ces deux temples, dont l'un a des colonnes d'environ quatre diamètres de hauteur, et l'autre de quatre diamètres et demi, tout au

plus. Ces lourdes proportions frappèrent désagréablement son esprit; il les jugea absurdes et sans exemple. Cela lui fit croire qu'il avoit trouvé le berceau de l'architecture, et l'art dans sa naissance, et, pour ainsi dire encore enfant. C'est dans cet état que l'architecture de ces temps peut être considérée en Grèce; mais à cette même époque, et avec les mêmes courtes proportions, elle doit être regardée comme adulte, et même déjà vieille. L'écriture sainte, en parlant des colonnes du temple de Salomon, nous indique les proportions de deux entr'autres : elles avoient dix-huit coudées de hauteur, et leur circonférence étoit de douze coudées (1). Flave Joseph ajoute qu'elles étaient cannelées, et que les cannelures avoient quatre doigts de large (2). En prenant donc le diamètre de cette circonférence, on aura quatre coudées qui, comparées à dix-huit, donneront une hauteur de quatre diamètres et demi. Voilà donc des colonnes à basses proportions, mille ans avant l'ère vulgaire, et plus de cinq siècles avant la guerre du Péloponnèse, et avant que les arts eussent commencé à fleurir dans la Grèce, sous le gouvernement de Périclès. Voilà donc l'origine de cette architecture lourde, massive et solide, qui prit naissance en Orient, qui, dans les contrées méridionales, fut adoptée par les Tyrréniens, et que les Grecs adoptèrent ensuite. Bientôt les Doriens lui donnèrent de la légèreté; elle devint élégante sous les Ioniens et les Corinthiens. Ainsi les deux monumens que le Roi a vus, et dont il est ici question, s'ils existent véritablement comme il nous les donne, et s'ils sont aussi antiques qu'il les suppose, ne sont ni Doriques ni Grecs.

§ 23. Je ne veux pas rejetter l'opinion de quelques personnes sur les preuves qu'on peut tirer du temple de Jérusalem. Elles voudroient ne pas faire entrer dans une discussion sur l'architecture, ce respectable monument, comme un ouvrage ordonné par Dieu, et bâti d'après les règles qu'il avoit prescrites. J'avoue que c'est chose que je n'entends pas, et je ne sais même pas comment d'autres ont pu

(1) Reg., *lib. III*, *cap.* 7, *vers.* 15. Jerem., *cap.* 52, *vers.* 21.

(2) Flav. Jos. *Antiq. Judai.*, *lib.* 8, *cap.* 3, *n°.* 4.

la concevoir. Quand il seroit vrai que ce fût à cette époque que prit naissance l'art de bâtir de grands et somptueux édifices, et que ce temple eût été le premier de ce genre (chose que je ne puis admettre); et quand même il faudroit convenir que jusqu'à ce temps-là on avoit ignoré les justes proportions de l'architecture, et que ce fut Dieu qui les avoit enseignées alors pour la première fois : que peut-on en conclure? N'étoit-ce pas un édifice ? et cet édifice n'étoit-il pas exposé à la vue de tout le monde? Comment donc tous les peuples en général, et en particulier les Doriens qui voyagèrent, comme nous l'avons dit, dans tout l'Orient, n'auroient-ils pas puisé dans ce monument les principes de l'architecture, et les règles de la proportion ? Eupolème et Aristée, écrivains d'une haute antiquité, ont fait la description de ce temple fameux, et en parlent comme d'une chose merveilleuse , dans les fragmens qu'Eusèbe nous a conservés de leurs écrits (1). Si l'on rapproche de ces écrits ce que Strabon nous dit du temple d'Egypte , nous trouverons que , sous plusieurs rapports , il doit avoir ressemblé beaucoup à celui de Jérusalem , comme en convient Marsham (2). Et qui , d'ailleurs , peut avoir appris à ces écrivains , que Dieu enseigna un art totalement inconnu: lorsqu'il donna l'ordre de lui élever un temple, il en prescrivit la forme à Salomon, ainsi qu'il avoit tracé à Moyse celle du tabernacle; afin qu'il correspondît à la sainteté de son objet, à la convenance de l'usage auquel il étoit destiné ; et qu'il ne pût être confondu avec les temples profanes des Gentils. Au reste, comme il ne pouvoit être construit que par les moyens connus , employés par les hommes, il ne leur fut pas defendu de mettre en usage les ressources ordinaires de l'art. C'est ainsi qu'il avoit été prescrit à Moyse de ne pas bâtir avec des pierres taillées, de ne pas faire des statues, ni aucun autre ouvrage de sculpture (3).

§ 24. Les preuves que je viens de mettre en avant suffiront peut-

(1) *De præpar evang.*, *lib. IX*, *cap.* 34, *p.* 450, *et lib. IX*, *cap.* 38, *p.* 453.

(2) Marsham. *Sæcul. IX*, *pag.* 203.

(3) Exod., *cap.* 20, *vers.* 25. Deuteron. *cap.* 4, *vers.* 16, 17, *et seq.*

être pour répondre à ce que vous m'avez demandé sur l'assertion de le Roi, adoptée par Winkelmann, de sorte que je pourrois ici finir ma lettre déjà assez longue et assez ennuyeuse; mais comme ce n'est pas la seule proposition trop légèrement hasardée par Winkelmann dans ses excellens ouvrages, et que je veux vous prévenir en tout ce qui peut vous être agréable, je vais continuer à vous exposer ce que je pense sur l'origine et les progrès de cet art admirable : pour cet effet, je continuerai à traiter cette matière purement en historien, et non en architecte ni en professeur d'aucune partie pratique de l'art, dans lequel j'avoue n'avoir des connoissances suffisantes.

§ 25. Le Roi qui sentoit bien qu'on ne pouvoit nier qu'il a existé des édifices avant l'invention des trois ordres grecs, et qui a donné lui-même des plans de ces antiques constructions, a cru devoir faire une distinction de l'architecture d'avec les ornemens qui servent à la décorer, faisant consister en ceux-ci tout le mérite de l'art, par la seule raison que son unique but doit être de plaire ; et que de même qu'un son doit flatter agréablement l'oreille, il faut que l'architecture plaise aux yeux. Ce principe posé, quelques personnes ont cru (et notre écrivain ne les contredit point) que l'heureuse époque où l'on connut les ornemens, fut la même où l'on inventa la manière de mesurer par modules, de laquelle est résulté le système qui fixe tous les membres qui composent l'architecture; comme si l'utile invention de mesurer les objets, eût donné l'existence aux objets à mesurer : il prétend aussi, d'après l'opinion vulgaire, que la colonne (tout au plus l'un des ornemens de l'édifice) tient son origine des poteaux qui servoient à soutenir les cabanes, et que l'idée de ces poteaux est due aux arbres. D'après ce préjugé, une colonne antique que Pococke dit avoir vue en Egypte avec une base ronde, et dont la tête étoit couronnée d'une pierre carrée, ressembloit par conséquent à un arbre. Quant à moi, je n'ai jamais vu d'arbres dont la partie inférieure ressemblât à un socle, et qui fussent terminés à leur cîme par un chapiteau. Le Roi n'admet ici les fables que pour se conformer aux contes populaires (car les sciences et les arts ont aussi leur

vulgaire): Vitruve, l'immortel Vitruve, avoit bien voulu les adopter dans des temps moins éclairés que les nôtres, parce que ces puérilités n'altéroient en rien la grandeur de son sujet. Je veux parler de l'opinion que les proportions de l'ordre dorique ont été prises sur l'homme, et celles de l'ordre ionique sur la femme; que le chapiteau de ce dernier ordre est une imitation de la coëffure des femmes ioniennes, et que celui de l'ordre corinthien vient de la fameuse corbeille qu'une plante d'acanthe avoit enveloppée de son riche feuillage: idées qui toutes ont pris leur origine ailleurs que dans la Grèce, et que les modernes et les écrivains les plus éclairés ont rejettées, et même tournées en ridicule. Aussi dis-je avec Horace (1).

Ergo non satis est risu diducere rictum
Auditoris?

§ 26. Maintenant, pour répondre à ces vieilles et vulgaires opinions, je vais exposer la véritable origine et les progrès successifs de l'architecture, en m'appuyant de preuves tirées de monumens authentiques de l'histoire; car ce seroit une chose fort ennuyeuse que de relever tous ces contes, et de les réfuter chacun en particulier. Je remonterai donc à la véritable origine de l'architecture, et je ferai voir comment il étoit réservé à la Grèce savante de l'embellir et de lui donner toute sa splendeur. Cette distinction des temps, à laquelle le Roi n'a pas fait attention, est d'une nécessité indispensable: elle ne peut recevoir toute la lumière dont elle a besoin que par un rigoureux ordre chronologique, qui, on le sait bien, ne peut convenir à ceux dont la foiblesse de la cause a besoin de confusion et de désordre dans les idées.

§ 27. Premièrement, je suis persuadé que le but de l'architecture est très-différent de celui de la peinture et de la sculpture, ses deux sœurs. Elle doit son origine au besoin; les deux autres la doivent à l'aménité des mœurs, au luxe et au bon goût. Or, qui peut mettre en doute que les premières et les plus pressantes occupations des hommes ne

(1) *Satyr.*, *lib. I; satyr.* 10, *vers.* 7.

se soient dirigées d'abord vers les choses les plus nécessaires à la vie, et qu'ils avoient par conséquent le plus d'intérêt à se procurer? En parlant de l'architecture, je ne me propose de la considérer que relativement à son principal objet et à la fin à laquelle elle doit servir; savoir, de donner une habitation commode, sûre et solide à chaque individu, et un assemblage de demeures également sûres et commodes aux hommes en société : de sorte que par le secours de cet art, soit que l'homme vive isolé, soit qu'il vive en société avec ses semblables, il puisse se trouver logé tranquillement, à l'abri des intempéries des saisons, sans avoir besoin de recourir à des armes pour mettre ses biens en sûreté, et pour se défendre contre les animaux sauvages. Il falloit de plus que ces retraites fussent solides et durables, afin qu'il pût, pour ainsi dire, prolonger ses jouissances au-delà de la vie, en transmettant sa demeure à sa postérité la plus reculée. La considération de tous ces avantages a déterminé les principes et les règles de l'art, qui consistent à trouver et à rassembler les matériaux convenables, à employer les moyens propres à les unir ensemble et à leur donner de la solidité, afin que les habitations destinées à servir d'abri et de défense, offrissent, en même temps, des distributions commodes. Ensuite, et bien longtemps après, on se sera occupé du soin d'embellir ces ouvrages.

§ 28. En recherchant l'origine de l'architecture, je ne prétends pas porter mon examen jusqu'au temps qui a précédé le déluge; quoiqu'il soit certain que dès-lors les hommes se sont rassemblés en société, et ont bâti des villes; ni même jusqu'à l'époque qui a précédé la dispersion des nations, quoique vraisemblablement on connût alors tous les arts et notamment l'architecture. Personne n'ignore la téméraire entreprise de la tour de Babel, ces temps obscurs des premiers âges, dont l'histoire nous instruit si peu, que nous ne pouvons en parler avec quelque certitude. Je me conformerai à l'opinion générale sur la décadence déplorable des arts depuis la dispersion des peuples. La nécessité de dépouiller de ses immenses forêts différentes parties de la terre, devenues inhabitables par leur désertion; le besoin de satisfaire aux premières nécessités de la vie, bien plus pressant que celui de se donner

une habitation, et la tâche terrible de combattre et de détruire les bêtes féroces qui s'étoient multipliées à l'excès, rendirent les premiers habitans de ces contrées excellens laboureurs, chasseurs adroits, mais nullement artistes. C'est ainsi que se perdirent les arts les plus simples qui fournissoient les instrumens propres à exercer ceux qui sont les plus compliqués. Les sauvages des régions les plus éloignées peuvent nous donner une idée de ces premiers temps, où les hommes errans et dispersés, n'étoient pas encore parvenus à se choisir une demeure fixe et déterminée. Il n'appartient qu'à l'homme policé et rendu industrieux de se procurer les commodités de la vie, après avoir pourvu à ses premiers besoins, et de prétendre ensuite au luxe et à la magnificence. Et c'est en suivant cette marche qu'avec les autres beaux arts, on vit renaître et refleurir l'architecture.

§ 29. D'après le sentiment le plus généralement reçu parmi les modernes, les cabanes furent les premières demeures des hommes: nos bergers les construisent avec facilité, parce qu'ils ont sous la main la hache et la scie, et que les arbres, fertiles en nos cantons, ne leur manquent pas : tout cela rend la bâtisse d'une cabane aisée; et ils la font, en effet, promptement et sans peine. Mais dans les temps dont nous parlons, on n'avoit pas encore nos outils, et tous les pays ne ressemblent pas au nôtre. L'Egypte et la Chaldée (1), où les premières colonies se propagèrent, manquoient de bois (2), et l'invention des outils appartient à des temps postérieurs; et même de nos jours on a découvert des peuples qui ne connoissoient d'autre moyen d'abattre un arbre que d'y mettre le feu pour le consumer par le pied. Je me conforme volontiers à l'opinion de ceux qui, en admettant les cabanes, regardent cependant les grottes et les antres, comme les premières et les plus anciennes retraites de l'homme; de sorte que, selon cette hypothèse, les cabanes n'ont été imaginées qu'en second lieu. Je laisse de côté Vitruve et d'autres écrivains, parce qu'ils sont

(1) Strab., *lib. XVI*, *p.* 1073 *in fine.*

(2) Diod. sicul., *lib. II*, § 12, *p.* 126.

d'un âge trop rapproché du nôtre. Je m'en rapporte à Sanchoniaton (1), lequel en parlant du temps où il vivoit, qui est très-éloigné, nous représente l'homme dans des cabanes; mais cet historien ne parle, à la vérité, que de la Phénicie, et ne fait mention que de simples abris momentanés. Ce n'est que par la fable que nous savons quelque chose des coutumes et des usages des premiers temps; aussi les appelle-t-on les temps fabuleux. Or, en examinant les fables, avec cette prudente mesure que prescrit Strabon (2), en parlant de celles d'Homère; on reste persuadé qu'il n'y en a point qui ne soit fondée sur quelque fait historique, et l'on voit que la commune opinion étoit que les premiers hommes ont habité des grottes formées dans les rochers. On connoît assez, d'après Homère (3), la fable des Cimmériens, qui habitoient la Grèce et l'Italie : nous y voyons une ville entière pratiquée dans l'intérieur d'une montagne. Les Cyclopes, nom sous lequel on nous représente les plus anciens peuples, avoient pour demeure, suivant le même poëte (4), les plus horribles cavernes; je ne parlerai point de la célèbre antre des Nayades, située, selon Homère (5), dans les cavités d'une montagne, où, sur de grands métiers taillés dans la pierre, les nymphes travailloient des étoffes de pourpre. Rien n'est plus ordinaire dans les historiens anciens, lorsqu'il est question de leurs héros, ou, comme ils le disent, de leurs Demi-Dieux, que de les voir élevés dans des cavernes. Pindare (6) nous représente Jason et Esculape éduqués dans le creux de rochers. Strabon (7) y fait naître Dardanus. Pausanias (8) dit que la nymphe qui donna le jour à Pyrrhus, avoit une grotte pour demeure; et que ce fut dans un pareil séjour qu'Homère composa son sublime poëme. Nous ne nous étendrons

(1) Apud Euseb *De præpar. evang.*, *lib. I*, *cap.* 10, *p.* 35.

(2) Geogr., *lib. I*, *p.* 38. *Princ. Non enim Homericum est nova fabularum portenta proferre, quæ à nullo vero dependeant.*

(3) Odyss., *lib. XI*, *vers.* 14. Strab., *lib. V*, *p.* 374.

(4) Odyss., *lib. IX*, *vers.* 86, *et seq.*

(5) *Ibid.*, *lib. XIII*, *vers.* 103.

(6) Nem. *od. III*, *vers.* 94.

(7) *Lib. VIII*, *p.* 532. *C.*

(8) *Lib VII*, *cap.* 5, *p.* 535, *lin.* 27. Vide etiam *lib. IX*, *cap.* 39, *p.* 784.

pas sur ces habitations immenses que, selon Hérodote, Nicotris (1) et Zamolxis (2) s'étoient pratiquées sous terre. Ces récits paroissent exagérés; mais ils décèlent la véritable opinion des anciens sur les premières demeures des hommes, et la véritable source de ces inventions fabuleuses sur les fréquentes descentes de leurs héros aux enfers, c'est-à-dire, sous terre.

§ 30. L'histoire en parle aussi en divers endroits. Selon Hérodote, les Ethiopiens occupoient de pareilles demeures (3). Strabon (4) raconte que des peuplades entières de Tarates, de Solsïnates, de Balares et d'Acones, habitoient dans des cavernes. Tacite (5) rapporte que cet usage fut abandonné par les Germains, lorsqu'ils se furent bâtis des maisons; ce qui a fait dire élégamment à Juvenal (6);

Credo pudicitiam Saturno rege moratam
In terris, visamque diù, cum frigida parvas
Præberet spelunca domos, ignemque, laremque;
Et pecus, et dominos communi clauderet umbrâ.

Ce n'est par conséquent pas une chose bien certaine, ni bien prouvée, que les hommes aient fait d'abord des cabanes pour se procurer un abri sûr et durable. Je ne veux cependant pas contester que l'usage des cabanes ne fut très-ancien chez les Grecs: nous verrons même qu'ils employèrent le bois long-temps avant la pierre; mais notre but ici est de traiter de l'architecture en général, et non de celle d'un pays en particulier. Je ne prétends pas nier non plus que bientôt après, et peut-être dans le temps même où les hommes se creusoient des grottes, ils se formèrent aussi des enceintes d'arbres, de roseaux, etc. L'usage où sont les bergers de conduire leurs troupeaux d'un pâturage à l'autre, devoit faire naître l'idée de fabriquer, dans ces temps-là, comme à présent, de semblables loges, d'un transport facile et prompt à construire. C'est ainsi qu'étoient faites celles dont parle Sanchoniaton;

(1) *Lib. II*, *cap.* 100, *p.* 148.
(2) *Lib. IV*, *cap.* 95, *p.* 324.
(3) *Lib. III*, *cap.* 97, *p.* 247.
(4) *Lib. V*, *p.* 344.
(5) De morib. German., *cap.* 16.
(6) *Satyr. VI*, *vers.* 1, *et seq.*

et d'autres que décrit Hérodote (1), qui étoient composées de joncs et de lentisques. La proposition que je veux combattre, malgré le sentiment contraire des écrivains, est celle que la construction des cabanes a fait naître l'idée des différentes parties de l'architecture, et que de la bâtisse en bois on est passé à celle en pierre.

§ 31. Quand on réfléchit bien sur la nature et sur la forme d'un tronc d'arbre dont on fait la poutre ou la solive, et que, d'un autre côté, on examine la nature de la pierre; on n'y trouve aucun rapport, ni aucune proportion. Une poutre posée horisontalement, quoique d'un diamètre médiocre et d'une grande longueur, peut se soutenir par elle-même; et, par la texture de ses fibres, elle est en état de soutenir un poids assez considérable. Or, une poutre de pierre d'une aussi grande longueur, et d'un aussi petit diamètre, pourroit-elle soutenir un poids aussi pesant? Une pièce de bois posée perpendiculairement, peut porter une charge énorme; tandis qu'une colonne de la même hauteur et du même diamètre seroit écrasée par le tiers de cette pesanteur. Peut-on dire qu'il y ait entre une arcade et une poutre posée horisontalement sur deux pièces de bois debout, une assez grande analogie pour que la disposition de l'une ait pu enseigner à faire l'autre? Comment le toît d'une cabane disposée en pente pour l'écoulement des eaux de pluie, aurait-il donné l'idée d'une couverture de pierre horisontale, plane et pouvant servir en même-temps de terrasse et de toît, tel qu'il a toujours été d'usage chez les Orientaux? Mais, dira-t-on, comme la nature n'avoit rien qui pût mieux nous donner l'idée d'un abri que la vue d'un arbre, dont les branches étendues en tout sens, offrent un épais feuillage, et comme l'architecture ne peut pas, ainsi que la peinture et la sculpture, imiter fidèlement la nature; l'art ne pouvoit en produire l'effet qu'en prenant pour modèle, autant qu'il étoit possible, la disposition des arbres. Je ne chercherai pas à prouver que l'architecture soit une exacte imitatrice

(1) *Lib. IV, cap.* 190, *p.* 364.

de la nature, comme le sont ses deux sœurs ; mais je soutiens que des grottes naturelles à l'architecture, le passage étoit plus naturel, plus prompt et plus facile.

§ 32. La seule inspection d'une de ces grottes ou antres, pouvoit faire naître l'idée de bâtir avec des pierres posées les unes sur les autres, et donner la certitude de se procurer par ce moyen une demeure solide et durable. On pouvoit y apprendre aussi à les couvrir soit par de grosses masses placées horisontalement, soit par de plus petites pierres disposées en façon d'arcades ; et c'est ainsi que furent faites les premières fabriques dont nous ayons connoissance, c'est-à-dire, celles d'Egypte. On sait que les antiques constructions des pyramides, du labyrinthe et de plusieurs temples, faites d'énormes masses de pierres posées et liées les unes aux autres sans chaux ni aucun ciment, se soutenoient par leur propre poids, et assuroient d'une solidité et d'une durée, pour ainsi dire, éternelle, et telles enfin qu'elles subsistent encore aujourd'hui. Si nous cherchons l'âge de ces étonnantes fabriques, nous trouverons qu'elles sont de la plus haute antiquité. Celles de Sésostris sur lesquelles s'étend beaucoup Diodore, remontent presqu'à dix siècles avant l'ère chrétienne. Le labyrinthe fut fait quelque temps après Mendès, suivant le même Diodore (1) ; mais Pline (2) prétend qu'il étoit du temps des Tytans. Ce dernier âge se confond avec celui des Demi-Dieux (3) ; c'est-à-dire, avec un temps tout-à-fait obscur par son antiquité. Si néanmoins on adopte l'époque de Sésostris, elle seroit seulement antérieure à Homère, époque que nous ne devons pas perdre de vue pour ce qui nous reste à dire. Les monumens élevés par Venefès sont également d'une si haute antiquité, au rapport d'Africanus, suivi par Simellus (4) et par Eusebe, qu'on peut les regarder comme antérieurs au siège de Troye. Mais la

(1) *Lib. I*, § 61, *p.* 71.

(2) *Lib. XXXVI*, *cap.* 13, *sect.* 19, § 1.

(3) Marsh., *Can. chron.*, *p.* 11.

(4) Syncell., *chronograph.*, *p.* 55.

plus fameuse des pyramides fut faite par Sufis, comme le disent les mêmes Simellus (1) et Hérodote (2). Or ce Sufis étoit contemporain d'Abraham (3). Ce qui ne peut former aucun doute, c'est qu'avant que les Hébreux eussent fui d'Egypte, il existoit déjà dans ce pays des édifices et des temples. Artapanus, de qui on trouve des fragmens dans Eusebe (4), dit que ces temples s'écroulèrent la nuit qui vit cesser la captivité d'Israël. Enfin, nous ne pouvons trouver des indices plus certains que ceux que nous fournit l'Ecriture Sainte. Nous savons que du temps de Moïse, on bâtissoit en Egypte (5) avec des pierres polies, par la défense même qui lui fut faite de s'en servir, ainsi qu'il a déjà été remarqué. Nous ne pouvons aussi douter que les Egyptiens se servoient de briques. Peu de temps après, les Hébreux bâtirent avec des pierres taillées, lisses et polies (6). Long-temps auparavant, Jacob forma de moles de pierres pour perpétuer des événemens mémorables (7), et des autels furent élevés par Abraham et Isaac (8).

§ 33. Mais la preuve la plus convaincante qu'on puisse donner de l'antiquité des constructions en pierres, c'est l'ancienne invention des briques; puisque leur usage n'a pu précéder celui de la pierre. On sait que les Juifs pendant leur captivité en Egypte, furent employés à ce pénible travail. Peu de temps après Jacob, ces matériaux étoient en usage, et l'on s'en servoit pour les maisons ordinaires. On a regardé cette invention comme un effort de l'esprit humain; je crois cependant que les anciens peuples employèrent leurs talens à des recherches plus essentielles, et que celle-là n'a pas demandé un fort grand génie. Il n'en a certainement fallu que très-peu pour donner de la consistance à la terre détrempée, en la

(1) *Loc. cit.*, *p.* 56, 57.

(2) *Lib. II*, *cap.* 124, *p.* 163.

(3) Marsh., *Cant chron.*, *p.* 18.

(4) *De præpar. evang.*, *lib. IX*, *cap.* 27, *pag.* 436.

(5) Exod., *cap.* 20, *vers.* 25.

(6) Regum, *lib. III*, *cap.* 7, *vers.* 11, 12, *et cap.* 6, *vers* 7.

(7) Genes., *cap.* 28, *vers.* 22; *cap.* 35, *vers.* 7.

(8) *Ibid.*, *cap.* 12, *vers.* 18; *cap.* 26, *vers.* 25.

faisant durcir au soleil, et pour juger qu'un caillou qui y seroit tombé pendant qu'elle étoit encore liquide, devoit s'y trouver incrusté après sa dessiccation. Ainsi, la méthode d'élever des murs en liant les pierres avec de la boue, et de durcir la terre humide par le moyen d'un élément plus actif que la seule chaleur du soleil, en les cuisant au feu, ne me semblent pas chose de difficile invention. C'est cependant à quoi l'on doit l'origine et les progrès de l'architecture. Les grottes formées par la nature servirent de modèles à celles que l'art parvint à faire. Les hommes ayant vu que les creux des roches leur offroient un abri contre l'intempérie des saisons, et l'attaque des animaux sauvages, firent sortir du milieu des plaines, des montagnes habitables : tels étoient ces immenses édifices d'Egypte, qu'Hérodote nous décrit (1). Ils les couvroient de pierres de la même espèce, d'où est venu l'antique usage des toîts horisontaux. C'est ainsi qu'ils étoient faits du temps de Moïse (2), du temps de Samson, et fort postérieurement encore (3). Hésiode, décrivant les palais des Dieux, dit qu'ils étoient couverts de grosses pierres. Hérodote et Diodore rapportent la même chose aux endroits que j'ai cités. Le premier, en parlant du labyrinthe et des pyramides, assure que le toît étoit de pierres, et qu'on n'y voyoit pas un seul morceau de bois ; et Diodore parle de poutres faites de pierres, longues de seize palmes. A l'égard du labyrinthe, Gravius (4) qui le vit encore, dit que le toît en étoit soutenu par neuf poutres de marbre liées ensemble.

§ 32. Il me semble cependant incroyable qu'on ait commencé à bâtir avec un si grand luxe de matière, quoiqu'on ait pu à la vérité suppléer aux forces mouvantes par le nombre des ouvriers et la force du travail ; et il est probable, selon moi, qu'on a commencé par un travail moins difficile, en se servant de pierres d'une grandeur

(1) *Lib. II*, *cap.* 148, *pag* 176. Vid. Diod. sicul., *lib. II*, § 10, *pag.* 124.

(2) Deuteron., *cap.* 22, *vers.* 8.

(3) Judith., *cap.* 16, *vers.* 27. Reg., *tom. IV*, *cap* 23, *vers.* 12. Isaiæ, *cap.* 15, *vers.* 3; *cap.* 22, *vers.* 1.

(4) Pyramidogr. Anglicæ, *edit. ann.* 1646.

moyenne, qu'on lioit ensemble avec un mortier de terre, méthode employée encore actuellement par nos gens de campagne pour épargner la dépense de la chaux. Bientôt la découverte de cette matière donna l'idée de faire de petites bâtisses plus solides et plus durables. Mais que dirai-je de l'étonnante et fameuse découverte de la chaux. Pline (1), copié par des écrivains modernes, croit que nous la devons à des observations faites sur le bitume. Il y avoit selon moi un trop grand effort de raisonnement à faire, pour concevoir qu'une pierre mise en fusion pût opérer le même effet qu'une gomme naturelle comme le bitume. Je suis d'avis qu'on suivit une route plus simple et plus courte. Je laisse de côté que le plâtre naturel ait pu faire naître l'idée d'en former un artificiel; parce que cette matière est rare, et même inconnue en beaucoup d'endroits. Quand on a pu concevoir comme une chose facile la découverte de faire sécher l'argile, et de la convertir en briques; on doit trouver également fort naturelle celle de préparer la chaux. Pour peu que dans une grotte ou au milieu d'une enceinte de pierres on ait fait agir le feu pour durcir les briques, il étoit tout simple qu'une partie de pierre vive se calcinât; et si dans cet endroit il s'est rencontré un peu d'eau et de sable, avec lesquels cette pierre calcinée ait pu se mêler, on a dû juger aisément du bon effet de cette fortuite rencontre, pour former un ciment propre à lier les pierres. De quelle manière que le mortier ait été trouvé, il est toujours certain que cette utile matière pour bâtir est d'un très-ancien usage. Il en est question chez Moïse (2): on s'en servoit pour crépir les murailles, dont le poli étoit si grand qu'on pouvoit écrire dessus; mais si nous en croyons Aristée, dont Eusèbe (3) nous a conservé des fragmens, on s'est servi du ciment (comme on le fait encore aujourd'hui) pour lier ensemble les tuyaux de plomb qui servoient à la conduite des eaux au temple de Salomon.

§ 35. Par tout ce que nous venons de dire, il paroît démontré

(1) *Lib. XXXV, cap.* 15, *sect.* 51.

(2) Deuteron., *cap.* 27, *vers.* 2, 4.

(3) *De præpar. evang.*, *lib IX*, *cap.* 38, *p.* 454.

que c'est des Orientaux, et particulièrement des Egyptiens que nous tenons l'art de bâtir; et nous avons vu qu'ils ont presque toujours employé de la pierre. Mais peut-être, me dira-t-on que je sors de la question, que jamais le Roi, ni d'autres savans avec lui, n'ont nié l'antiquité des monumens Egyptiens, ni l'existence de cet art étonnant d'élever d'immenses édifices, qui étoit pratiqué chez les peuples de l'Orient, bien plus anciens sans doute que ceux de la Grèce. Ce que nient seulement vos adversaires, ajoutera-t-on, c'est que cet art, réduit en systême déterminé par des règles, enrichi par des ornemens et par les formes les plus élégantes, puisse reconnoître d'autres auteurs que ces mêmes Grecs, si pénétrans, si instruits. Fort bien! mais je n'en crois pas moins, et tous les gens sensés le croiront avec moi, que les bases essentielles de l'art résident, comme je l'ai dit, dans la parfaite connoissance, dans le choix des bons matériaux, et dans la manière la plus convenable de les mettre en œuvre pour en former des habitations solides, durables et commodes. Tout cela se pouvoit-il donc faire sans avoir préalablement établi par degrés des méthodes et des règles? Tant de majestueux édifices semblables dans leur construction, et d'une proportion toujours convenable à leur destination, ont-ils pu se faire sans principes connus et par un simple jeu de hasard? Personne n'ignore qu'il y a eu des architectes dans les temps les plus reculés. Or, quelle idée devroit-on se former d'architectes que l'on supposeroit avoir opéré sans règles, sans ordre et sans art? Il est fait mention de ces artistes au livre de l'Ecclésiaste (1). Tous ces ouvrages se faisoient alors par le maçon, le serrurier, le potier de terre, qui tous sont désignés chacun en particulier, et il est dit que, sans le secours de ces divers ouvriers, on ne pouvoit bâtir une ville. Il y avoit par conséquent un chef qui présidoit tous ces ouvriers, et qui les faisoit agir selon les loix de la bonne architecture. Il n'est donc pas étonnant que dans

(1) Ecclesiast., *cap.* 38, *vers.* 28, *et seq. Sic omnis faber, et architectus..... sic faber ferrarius..... sic figulus..... unusquisque in arte suâ sapiens est: sinè his omnibus non ædificatur civitas.*

Isaïe (1), les architectes soient mis au rang des sages. Rien ne s'accorde mieux avec cette idée que le passage d'Eupolême, où il traite comme un homme de la plus haute sagesse cet architecte que le roi de Tyr envoya vers Salomon (2), ainsi que l'opinion de Diodore (3) sur les célèbres architectes qui construisirent les pyramides. Mais que dira-t-on du temple de Jérusalem? Qu'il n'étoit pas bâti peut-être avec la plus exacte symmétrie, ni dans les meilleures proportions. Il est vrai que grand nombre d'ornemens d'architecture furent trouvés dans des temps postérieurs; mais, d'un autre côté, faut-il admettre deux vérités : la première, que l'architecture ne doit point son origine et ses progrès au seul but de servir au luxe et aux plaisirs des sens ; mais à l'utilité, aux besoins et à la conservation de l'homme; la seconde vérité, c'est que les architectes qui ont précédé les artistes de la Grèce n'ont pas ignoré ni totalement négligé les ornemens. Quant à la première question, je ne crains pas qu'elle trouve jamais de contradicteurs; puisqu'une maison, quelque belle et bien décorée qu'elle soit, ne plairoit à personne, si d'ailleurs elle n'étoit pas logeable, ou si l'on avoit à craindre de se voir écrasé sous le poids d'un monceau d'ornemens. A cet égard, on ne connoît rien de plus solide et de plus durable que les constructions des Orientaux, qui, après des milliers d'années se trouvent encore aujourd'hui sur pied, et semblent pouvoir braver pendant bien des siècles encore les injures du temps. Il nous reste à examiner s'il s'est joint un sentiment de grandeur et d'élégance à cette solidité reconnue.

§ 36. La science des Grecs par rapport à l'architecture s'est principalement manifestée dans l'élégance des colonnes, dans la variété de leurs bases, et dans la beauté de leurs chapiteaux. Long-temps avant l'introduction des arts dans la Grèce, et même dans les temps

(1) Isaiæ, *cap.* 3, *vers.* 3.

(2) Apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. IX*, *cap.* 34, *pag.* 449. *Qui tibi (architectus) quæcumque ex eo quæsieris, quæ cæli hujus ambitu continentur; si modo ad architecturam pertinebunt, ea cùm scienter edisseret omnia, tùm etiam facile perficiet.*

(3) *L. b. I*, § 64, *p.* 74.

les plus reculés, on connoissoit déjà toutes ces parties. J'ai fait remarquer, en suivant les traces les plus certaines de l'histoire, que l'usage des colonnes étoit connu du temps de Salomon et d'Assuérus. Hérodote (1) a vu des colonnes au temple bâti par Apries, bien long-temps avant l'époque où il vivoit; et il y avoit, dit-il, un si grand nombre de colonnes au labyrinthe, que chaque salle en étoit presque toute environnée (2). Bien plus, les colonnes sont d'une telle antiquité que, d'après Pausanias (3) et Clément d'Alexandrie (4), c'est au culte qu'on leur rendoit qu'il faut attribuer l'origine de l'idolâtrie. Je me suis expliqué sur l'invention de cette partie de l'architecture, dont il me paroît que la vue d'un arbre n'a pu fournir l'idée; et je regarde également comme invraisemblable, que les proportions des colonnes aient été prises de celles de l'homme et de la femme, pour que leur fût correspondît à leur base. Eh! quelle analogie peut-il y avoir entre un corps animé et une pierre immobile? L'explication qu'on donne des proportions de la colonne ionique est encore plus étrange : on les faisoit plus sveltes, pour qu'elles imitassent les proportions du corps de la femme; aussi les employoit-on dans les temples consacrés aux déesses, tandis que les colonnes plus massives servoient à ceux des divinités mâles : d'où il devoit s'ensuivre que, d'après que le temple appartenoit à une divinité de l'un ou de l'autre sexe, toutes les parties de l'édifice étoient ou plus lourdes ou plus légères.

§ 37. Quel objet donc aura fait naître l'idée des colonnes, assez massives pour qu'elles pussent se soutenir elles-mêmes, et porter tout le poids dont on vouloit les charger? La pierre. Cette assertion qui peut paroître incroyable d'abord, nous la trouverons la plus simple

(1) *Lib. II*, *cap.* 169, *p.* 186.

(2) *Lib. II*, *cap.* 148, *p.* 176. Pline (*liv. XXXVI*, *ch.* 13) dit que les colonnes de ce labyrinthe (lequel existoit encore de son temps) étoient faites du *lapis politus* des anciens, que De-la Faye (*recherches sur la préparation que les Romains donnoient à la chaux*, *p.* 55 *et suiv.*) regarde comme une pierre factice. *Note du Traducteur.*

(3) Pausan., *lib. IX*, *cap.* 24, *p.* 757; *cap.* 41 *in fine*, *p.* 797.

(4) Stromat., *lib. I*, *n°.* 24, *tom* 1, *p.* 418.

et la plus naturelle. Les plus anciennes constructions dont nous ayons connoissance sont les pyramides, quoique quelques écrivains prétendent que ce sont les obélisques (1), argument qui n'altère en rien notre opinion ; puisque les plus anciens obélisques étoient si larges de base et si peu élevés, suivant les mesures que nous en donne Diodore, qu'ils ressembloient moins à des obélisques, qu'à de légères et hautes pyramides. Hérodote prétend (2) que les pyramides existoient mille ans et plus avant Homère. L'origine de ces monumens se trouve dans l'usage d'amonceler des pierres sur les tombeaux et dans les endroits remarquables, dont on vouloit conserver la mémoire, et qui, jettées les unes sur les autres, produisoient un monceau à large base, qui se terminoit en pointe. De cette forme que prenoient naturellement les pierres amoncelées de la sorte au hasard, et qui se disposoient en talus, on vit naître les pyramides, telle que celle de Cestius, et toutes les autres qui ont à-peu-près la même figure. Puis, en retrécissant la base et en liant les pierres avec plus d'art, on parvint à former les obélisques ou aiguilles. Dès les temps les plus reculés, il y en avoit à Thèbes qui étoient d'une seule pierre (3). Or, quelle différence y a-t-il entre une colonne et une aiguille? Si nous en croyons Appion (4), Moïse, au lieu de pyramides, fit faire des colonnes au-dessus de certaines formes de bassins dans lesquels, l'ombre tombant, elle tournait comme le soleil. En effet, que l'on abatte les angles d'une aiguille, qu'on la tronque à une hauteur donnée, et on aura une colonne antique, large à sa base et se retrécissant en forme de pyramide, comme l'étoient les colonnes orientales, et comme le sont encore celles de deux temples de Pestum. On trouvera la preuve de ce que j'avance, en faisant le rapprochement de ces objets, et en examinant les anciens obélisques. L'obélisque si célèbre qu'on voit au milieu de la place de Saint-Pierre,

(1) Ceci peut se déduire de ce qu'en dit Diodore de Sicile, *liv. II*, § 11, *p.* 125.

(2) Hist., *lib. II*, *cap.* 124 *et seq.*; c'est-à-dire, du temps de Cheops. Voyez Marsh. Can. chronic., *p.* 47; *tab.* 1, *p.* 18.

(3) Diodore, *lib. I*, § 46, *pag.* 55.

(4) Apud Flav. Joseph. *Contrà Appion.*, *lib. II*, *cap.* 1.

à Rome, lequel, au rapport de Pline (1), a été fait à l'imitation de celui qui fut élevé par l'Egyptien Nuncoreus, forme dans son élévation une ligne pyramidale, et se termine au point où il est retréci d'une troisième partie de sa base (2). Cela posé, la colonne du grand temple de Pestum est retrécie d'environ une quatrième partie de sa base, à la hauteur d'environ quatre diamètres; si l'on prolonge ses lignes jusqu'au point du retrécissement d'une troisième partie, elle formera une colonne haute de cinq diamètres et deux tiers. Or, l'ancien obélisque dont parle Diodore (3), et qui portoit le nom de Sémiramis, avoit vingt-cinq pieds à sa base et cent trente pieds de hauteur; c'est-à-dire, cinq diamètres et presque deux tiers. Si l'on considère ensuite la colonne du petit temple de Pestum, qui est moins ancien que l'autre, et dont par conséquent le retrécissement est moins considérable, on verra qu'elle répond en quelque manière aux proportions de l'obélisque de la place Saint-Pierre. Cet obélisque est, à peu de chose près, de neuf diamètres de hauteur; si l'on en prolonge les lignes, en observant qu'à la hauteur de quatre diamètres il se trouve retréci d'un sixième, on aura une colonne de huit diamètres et deux tiers. On ne peut donner des mesures exactes de la hauteur et du retrécissement des colonnes, à cause de leurs fractures et des petites variétés qui s'y rencontrent; mais il nous suffit qu'il y ait entre ces objets un rapport qui nous fasse reconnoître le même goût et le même caractère. Voilà donc la raison du grand retrécissement des colonnes étrusques, et pourquoi les plus anciennes de cet ordre avoient une forme pyramidale. Il se pourroit aussi que cela eût fourni l'idée de l'*entasis* ou renflement des colonnes, dont les Etrusques furent également les inventeurs, et qui se voit au troisième et le moins ancien monument de Pestum. Lorsque, dans la

(1) Pline, *lib. XXXVI, cap.* 11, *sect.* 15. *Factus est* (obeliscus) *imitatione ejus, quem fecerat Sesostridis filius Nuncoreus.* Telle est la véritable leçon, et non la vulgaire, qui porte : *Fractus in molitione.* Voyez les notes et les observations de Hardouin.

(2) Bonanni. *Numism. Pont. templ. Vatican. fabric. indicantia. Tab. LXXV, p.* 170.

(3) *Lib. II*, § 11, *p.* 125.

suite, ces anciens habiles architectes sentirent la nécessité de renfler leurs colonnes vers le milieu, pour leur ôter la sécheresse de cette ligne pyramidale, et conserver, en même temps, leur solidité, ils imaginèrent cette sage et ingénieuse proportion dont j'ai longuement parlé dans mon ouvrage (1), et à laquelle les Grecs ont donné le nom d'*entasis* (2).

§ 38. Qu'il me soit permis d'exposer ici une idée et une supposition qui peut-être méritent quelqu'attention, et que j'abandonne à l'examen des gens de l'art; savoir, que les cannelures qu'on remarque aux colonnes des Etrusques, et qui sont d'une haute antiquité, doivent leur origine aux efforts qu'on a faits pour affiler et pour embellir les aiguilles. Supposons un obélisque à quatre faces; qu'on en supprime les quatre angles, il en résultera une figure octangulaire; qu'ensuite on enlève ces huit angles, on aura une espèce de cylindre à seize pans; lequel, en continuant de la sorte, sera de trente-deux pans ou facettes. Si l'on abat avec régularité ces seize derniers pans, et que, pour y donner de l'élégance, on y forme de petits canaux, on obtiendra une colonne ronde et cannelée. Si vous voulez avoir un moins grand nombre de facettes, au lieu d'un pilastre carré, prenez-en un qui soit triangulaire, comme les anciens avoient coutume de le faire. Pausanias (3) a vu un pilastre de cette espèce au temple de Jupiter Ammon, en Lybie. On paroît persuadé aussi qu'il y a eu des obélisques à trois faces (4). En supposant le triangle exact, si l'on abat les trois angles, on aura une figure hexagone régulière; dont, en enlevant les angles, on formera douze plans; et en supprimant les douze angles qui se trouvent entre chacun d'eux, on obtiendra un cylindre à vingt-quatre facettes. Si, sur chacune de ces facettes, on trace un petit creux ou canal, il en résultera vingt-quatre cannelures; et ce sont-là précisément

(1) *Dissert. V*, nos. 15 *et seq.*

(2) *De* Ἔντασις, *contentio, productio* (*extension*, *production*) a pour racine le verbe Τείνω, *tendo*, tendre, étendre. *Note du Traducteur.*

(3) Pausan., *lib. III*, *cap.* 16, *p.* 741.

(4) Vide Bellon., *de Antiquit. oper. præstantia*, *lib. I*, *cap.* 8.

les colonnes de Pestum. J'ai remarqué déjà que les anciens Tyrréniens furent les premiers qui allégèrent et embellirent leurs colonnes en les ornant de différens creux vers leur base ; d'où sont venues aussi les parties appellées depuis *plinthes, tores, listeaux* ; que je présume cependant avoir orné le fut conjointement avec les canaux : ce qui depuis s'est réduit aux cannelures. Qu'on ne dise pas que, pour mettre en usage ces proportions, il étoit nécessaire d'être versé dans la géométrie : ce qui ne feroit aucune difficulté ; car je tiens pour certain, avec les plus célèbres écrivains, que cette science naquit en Egypte, de la nécessité de mesurer les terres après les inondations ordinaires du Nil ; de sorte que je suis persuadé que les anciens architectes Egyptiens étoient assez bons géomètres.

§ 39. Mais en supposant que l'explication que je viens de donner ne soit pas suffisante, et que les colonnes à fût droit et uni, ou cannelées et à renflement, ne doivent pas leur origine aux pyramides ou aux obélisques ; je voudrois bien savoir comment la vue d'un arbre a pu en donner l'idée ? car assurément l'arbre ne porte avec lui ni renflement vers le milieu, ni cannelures dans son fût. Cependant l'invention de la colonne et de ses cannelures remonte à la plus haute antiquité ; et le renflement d'une agréable proportion, qu'on nomme *entasis*, est également fort ancien. A cet égard, nous nous trouvons heureux de n'avoir pas à craindre de contradictions de la part des partisans de l'architecture grecque : ils conviennent eux-mêmes que l'*entasis* n'a jamais été employé aux constructions grecques, et que c'est une manière particulière aux Etrusques, qui en furent les inventeurs, ou qui l'apprirent en Orient, d'où ils apportèrent en Italie le style solide, grave et majestueux, et avec lui la grâce qui peut convenir au grandiose qui le caractérise. On sera pleinement convaincu de ces vérités, si l'on porte un œil attentif sur les premières fabriques en pierre faites par les Grecs, lesquelles étant une imitation des ouvrages de l'art des autres peuples, avoient une teinture de ce goût atlantique dont nous avons parlé jusqu'ici. Le plus ancien et le plus antique de leurs temples étoit celui de Jupiter Olympien, commencé par Pysistrate

un siècle avant Périclès. Qu'est-ce que les écrivains nous en apprennent? Aristote (1) le cite comme un exemple, avec les pyramides d'Egypte et les colosses de Cypselus ; et Dicéarque (2) dit qu'en voyant ce temple, on n'éprouvoit pas seulement du plaisir, mais qu'on étoit frappé d'admiration. Pline (3) nous apprend d'une manière plus claire encore, qu'on employoit alors les colonnes non comme objets de magnificence et d'élégance, que les Grecs ne connoissoient pas encore, mais seulement pour la solidité.

§ 40. Les Grecs se livrèrent à une étude particulière, relativement aux ornemens de la base et des chapiteaux des colonnes ; ce qui produisit tous les membres dont ces parties sont composées. Les écrivains (4) s'expliquent d'une manière bien diverse sur ce qui donna occasion aux premières idées sur la base. Je me suis hasardé aussi à donner sur ce sujet une opinion nouvelle que je soumets, ainsi que celle des autres, au jugement de ceux qui sont versés dans l'histoire et dans les principes de l'architecture. Je parle de la connoissance que les anciens Etrusques avoient de la base, qu'ils employèrent quand elle pouvoit être convenable, et qu'elle ne gênoit point ; c'est-à-dire, qu'ils en faisoient un usage raisonné, et certainement plus propre que les Grecs qui paroissent en cela n'avoir suivi que leur seul caprice. Je répète ici ce que j'ai déjà dit dans mon ouvrage sur Pestum (5). J'ai avancé dans les dissertations sur les monumens de cette ville, quelques explications sur

(1) De Republ., *lib. V*, *cap.* 11. *Oper.*, *tom. III*, *p.* 545 : *Hujus rei exemplum præbent pyramides, quæ sunt in AEgypto, et Cypselidarum colossi, et ædes Jovis Olympii à Pisistratidis ædificata.*

(2) Dicæarch., *in Descript. Græc. ubi de Athenis* : Olympii Jovis fanum..... structuræ delineatione stuporem incutiens.

(3) *Lib. XXXVI*, *cap.* 6, *sect.* 5 : *Columnis demùm utebantur in templis, non lautitiæ causa, nondum enim ista intelligebantur ; sed quia firmiores aliter statui non poterant : sic est inchoatum Athenis templum Jovis Olympii.*

(4) Alberti, Barbaro, Philandre, Scamozzi, Palladio, cités par Algarotti, qui, après avoir rejetté leurs opinions, expose la sienne comme préférable. *Oper.*, *tom. VII*, *p.* 200 ; et Saggio d'architettura, *tom. III*, *p.* 72. *Édit. de Crémone.*

(5) *Dissert. IV*, *nos.* 11, 12, 13 *et seq.*

les chapiteaux, qui ne sont peut-être pas à rejetter, si l'on veut en connoître l'origine, particulièrement pour ce qui regarde le tailloir, qui est très-large, afin de soutenir l'architrave, et d'en diminuer la portée, comme on le voit aux fabriques de Pestum (1). Pour ce qui est des ornemens du chapiteau ionique, on trouvera les explications qu'on en donne bien extravagantes; car on prétend, comme je l'ai dit plus haut, que la première idée en avoit été prise sur les tresses de cheveux des femmes ioniennes, contournées en forme de cornes de bélier, et attachées sur les deux oreilles. J'avoue que je ne concevrois pas qu'on eût prêté une pareille mode aux Ioniennes, si celle que nos femmes ont adoptée de nos jours, ne me portoit à croire qu'elles ont pu se livrer à un goût aussi ridicule et aussi incommode que celui dont il s'agit; mais il me semblera toujours étrange que les habiles architectes de la Grèce n'ayent pas cherché des objets d'imitation d'un meilleur genre pour les adopter au haut de leurs colonnes, sans avoir recours à une bizarrerie aussi extravagante. Je dirai à peu-près la même chose du panier entouré de feuilles d'acanthe. Parmi le grand nombre de fleurs et de belles plantes que la nature nous offre, n'avoit-on pas abondamment de quoi choisir pour orner de feuillages le dessous des tailloirs (2) ou des architraves; le fait est qu'en fortifiant le dessous du tailloir par un feuillage quelconque, on a moins eu d'abord le dessein de lui donner un ornement que de le renforcer, parce qu'il avoit besoin de l'être, devant lui-même donner du soutien à l'architrave. Mais quelque soient les idées qui méritent d'être adoptées sur toutes ces inventions, elles sont plus anciennes que les ordres grecs, et on les a mises en pratique avant que les Grecs sussent manier le ciseau.

§ 41. Dès le temps de Moïse, les colonnes avoient leurs bases et

(1) *Dissert. IV*, n°. 22.

(2) Nous remarquerons qu'il n'y a de feuillages, sous le tailloir, qu'aux pilastres du plus petit des temples de Pestum. On en voit bien aux chapiteaux des colonnes des autres temples; mais ces feuilles y sont placées entre le gros quart de rond et l'astragale. Nous avons été à portée de vérifier ces détails sur les dessins exacts qu'en a faits Soufflot-le Romain, architecte.

chapiteaux; l'Exode en fait mention (1). Sous Salomon, les chapiteaux étoient ornés de fleurs de lys (2). A cette même époque, les Egyptiens employoient ces fleurs en y mêlant des feuilles, telles que celles de palmier (3); et ils les ornoient aussi de pommes de grenade (4). Voilà les premiers indices du chapiteau corinthien. Les frises, les bas-reliefs, les représentations de fruits et spécialement d'animaux, n'étoient pas des ornemens inconnus aux Egyptiens, aux Phéniciens, aux Etrusques; et ces sortes d'ornemens ont été mis en œuvre bien des siècles avant que les Grecs en connussent l'emploi. Je ne parlerai point de ces monumens Egyptiens ornés de figures, enrichis de statues, qui, malgré leurs incorrections, décéloient quelque talent, parce qu'ils sont connus de tout le monde. J'observerai que ces arts passèrent des Egyptiens aux Phéniciens, ainsi que nous l'apprend Sanchoniaton (5), leur compatriote. Ces derniers marquèrent plus de goût et de génie; de sorte qu'on disoit que leurs statues étoient des pierres animées (6): les Etrusques leur succédèrent; ils furent excellens dans la plastique ou l'art de mouler, et n'étoient point ignorans dans la sculpture. Mais ce qui ne doit nous laisser aucun doute sur le talent des anciens peuples dans les ornemens dont ils décoroient leurs temples en l'honneur de leurs divinités, c'est ce que nous en dit l'histoire sainte, avec laquelle Flave Joseph se trouve parfaitement d'accord, lorsqu'il dit (7) que les Hébreux furent condamnés au travail de scier la pierre. L'écriture ne nous apprend pas seulement qu'on connoissoit l'art de tailler la pierre, sous le règne de Salomon; mais aussi que du temps de Moïse, l'art du statuaire étoit en vigueur, puisqu'il fut défendu à ce législateur de faire aucune représentation d'hommes, d'animaux ou de toute autre figure exécutée avec le ciseau (8). Les autres nations, au contraire, à qui ces travaux étoient

(1) Exod., *cap.* 26, *vers.* 32, *et cap.* 36, *vers.* 36.

(2) Regum, *lib. III*, *cap.* 7, *vers.* 19.

(3) Herod., *lib II*, *cap.* 169, *p.* 186.

(4) Reg., *lib IV*, *cap.* 25, *vers.* 17.

(5) Apud Euseb. *De præpar. evang.*, *lib. I*, *cap.* 9, *p.* 32.

(6) *Ibid*, *cap* 10, *p.* 37, *C.*

(7) *Contrà Appionem*, *lib. I*, *cap.* 26.

(8) Voyez ci-devant § 16.

permis, savoient aussi travailler la pierre, comme le dit Sincellus (1), qui en fixe l'époque au temps de Tosostrus, personnage si ancien qu'on le confond avec Esculape (2); de sorte qu'ils savoient faire toutes sortes de figures, et que très-fréquemment ils sculptoient les têtes des animaux qu'on immoloit en sacrifice, particulièrement celles du bélier et du taureau. Cet usage passa aux Etrusques, de qui d'abord les Grecs prirent les volutes du chapiteau ionique, et ensuite les têtes de bœufs décharnés dont ils ornèrent leurs temples aux endroits que depuis on a appelés *métopes*. En parlant des *métopes*, nous ne pouvons nous passer de dire aussi quelque chose des triglyphes, qu'on prétend n'avoir été employés que pour couvrir les extrémités des poutres, ainsi que l'avance Vitruve. Mais si c'étoit là le seul motif de ces ornemens, pourquoi y a-t-on employé des canaux perpendiculaires? Pourquoi n'avoir pas tenu ces poutres un peu en arrière, afin qu'elles ne salissent pas, et se trouvassent à fleur de mur, comme on le fait aujourd'hui? Quant à moi, je pense que l'invention des triglyphes est moins due à l'envie de masquer les extrémités des poutres, qu'à la nécessité de leur donner de l'air; car il est reconnu de nos jours qu'elles se pourrissent lorsqu'elles en sont privées; et j'ai vu des architectes prévoyans placer dans ce dessein un treillage de fer au bout des poutres, qu'ils faisoient blanchir pour ne pas interrompre l'ensemble du mur. Les anciens Tyrréniens sentirent le besoin de cette précaution : ils pratiquèrent deux canaux ou fentes au bout de chaque poutre, comme on le voit aux édifices de Pestum; canaux auxquels on a donné depuis le nom de triglyphes. Delà est venu aussi l'usage des têtes d'animaux avec les yeux et la bouche ouverts, pour donner de l'air à la poutre, en même temps qu'elles y faisoient ornement.

§ 42. Tout ce que je viens d'exposer rapidement, démontre que l'architecture est de la plus haute antiquité, et que si elle doit aux Grecs une certaine élégance, elle ne leur doit point son origine.

(1) *Chronogr.*, *p.* 56.

(2) Vide Marsham. *Can. chron.*, *p.* 18 *et* 34.

Nous en serons intimement persuadés, en jettant un simple coup-d'œil sur les différentes époques de cet art chez les autres peuples, et en les comparant avec celles qu'il a eues chez les Grecs. Nous en trouvons deux principales chez ce peuple dont les écrivains parlent avec éloge : la première date de la prise de Troye; et nous savons par Hésiode et par Homère quel fut le savoir des Grecs de ce temps-là ; la seconde est celle de la guerre du Péloponnèse, ou du siècle de Périclès, célèbre protecteur des arts. Les historiens grecs en général, mais particulièrement Hérodote et Thucydide, nous apprennent l'état où les arts se trouvoient peu avant ces époques. L'âge des patriarches s'étoit écoulé, lorsqu'arriva le terrible événement de la guerre de Troye. Il y avoit trois siècles que Moïse avoit fait le tabernacle; toutes les inventions relatives à l'architecture dont nous avons parlé, sur la foi du Pentateuque, étoient mises en pratique, ainsi que toutes celles qu'on regarde comme les plus anciennes, tant en Egypte qu'en Palestine, sans même en excepter le temple de Salomon, édifice qui n'étoit guère postérieur au fameux incendie de Troye. Tel étoit l'état de l'art chez les Grecs au temps de cette guerre; disons mieux, au temps d'Homère qui nous en donne une idée exacte dans ses poëmes qui nous retracent les usages dont il étoit le témoin, et par conséquent ce qui regarde l'architecture. On ne lit rien dans Homère qui ait trait à cet art, et il ne dit pas un mot de ces trois ordres. Assurément si l'on eût employé alors l'ordre dorique, ce poëte n'auroit pas manqué d'en parler. Il avoit parcouru la Grèce et notamment la Doride : il avoit un goût particulier pour ce canton; il en avoit appris le dialecte (1), qu'il employa souvent dans ses ouvrages. Or, celui qui fait le plus grand éloge de cette partie de la Grèce, n'en cite aucun monument, pas même un édifice de pierre. Quoique j'aie fait mention de tous ces faits dans mes dissertations sur Pestum, je vais néanmoins y ajouter encore quelques réflexions.

(1) *In vitâ Homer. apud mythol. græc*, *p.* 287.

§ 43. Mettons à l'écart l'étonnante muraille des Achéens faite de pierres et de troncs d'arbres (1), si bien construite, qu'elle fut élevée en un jour, et détruite en une nuit (2); d'une si prodigieuse hauteur que Sarpedon, en s'alongeant un peu, saisit les créneaux, les tira à lui, et que ses compagnons la franchirent avec facilité, dès qu'ils se furent apperçus qu'il n'y avoit plus de créneaux (3). Laissons-là de même le mur du palais d'Ulysse, appellé le *grand mur*, qui nous est représenté par le poëte, formé de pieux enfoncés en terre, et entrelacés de branches et de joncs; ce qui formoit deux haies fort rapprochées, dont les intervalles étoient remplis de terre et de cailloux (4). Il vante la construction de ce mur, parce que les pierres en étoient si bien liées entr'elles, que le vent n'y trouvoit aucun passage (5). Il semble donc que, pour peu que ces sortes de murs fussent construits avec moins d'exactitude, ils laissoient un libre cours à l'air. Ce n'est pas en ces occasions seules qu'Homère parle de l'emploi des pierres et des marbres; il en est aussi question pour les pavés et quelquefois pour les trônes des rois. On y voit par-tout que les pierres dont on se servoit, étoient petites et d'un facile transport (6) : encore ne dit-il pas que les palais en fussent formés, pas même ceux de ses héros; quoique d'ailleurs il en loue beaucoup la magnificence. Or, tout cela se réduit, si on en excepte l'emploi exagéré de l'or et de l'argent, à l'usage du bois pour les murs, pour les seuils des portes et pour les colonnes (7). Pindare de même, faisant la description de la chûte d'un grand chêne, abattu par la hache, dit qu'il pouvoit servir de colonne propre à soutenir le palais d'un grand prince (8). Aussi les écrivains de l'antiquité, et notamment Homère dans ses deux poëmes, gardent-ils le silence le plus parfait sur les architectes, tandis qu'ils s'étendent en éloges sur

(1) Iliad., *lib. XII*, *vers.* 29.

(2) *Ibid.*, *lib. VII*, *vers.* 436, *et seq.*; *et vers.* 461 *et seq.*

(3) Iliad., *lib. XII*, *vers.* 396; *et lib. XIII*, *vers.* 679; *et lib. XV*, *vers.* 384.

(4) Odyss., *lib. XIV*, *vers.* 5 *et seq.*

(5) Iliad., *lib. XVI*, *vers.* 212.

(6) Odyss., *lib. VI*, *vers.* 267.

(7) *Ibid.*, *lib. XVII*, *vers.* 339, *et lib. XIX*, *vers.* 38.

(8) Pind., *Pyth. od. IV*, *vers.* 478.

les ouvriers en bois (1). C'est-là ce qui les a portés à placer ce genre de travail au rang des arts libéraux; c'est pourquoi Eumée, réprimandé d'avoir placé à la table des amans de Pénélope un personnage inconnu, répondit qu'il n'avoit appellé que des artisans dont on avoit besoin, un devin, un médecin, un menuisier, un chantre (2). Or, il n'y avoit sans doute pas un grand mérite dans les ouvrages de menuiserie, si l'on s'en rapporte aux détails que le poëte lui-même nous en donne. Lorsqu'il parle avec admiration de l'industrie d'Ulysse à construire un navire aussi bon qu'un vaisseau de charge, qu'un habile ouvrier a bâti selon toutes les règles de son art (3), qu'il acheva cependant en quatre jours, et dont les bords étoient de planches attachées d'espace en espace à des solivaux; il ne nous donne certainement qu'une idée bien mesquine de cet ouvrage. Il place de même au rang des célèbres ouvriers le tourneur Icmalins, qui avoit fait le siège de Pénélope. Et pourquoi ce singulier éloge? Parce que l'ouvrier avoit joint à ce fauteuil un marche-pied commode (4). D'après ce que nous venons de dire, et d'après plusieurs autres passages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, il paroît que, dans ces temps, les maisons des Grecs n'étoient construites qu'en bois; c'est ce qui fait dire à Platon (5), en parlant d'un édifice situé au détroit d'Hercule, qu'il n'étoit pas bâti à la manière des Grecs, mais dans le goût des nations barbares, c'est-à-dire, en pierres. Et lorsqu'Hérodote (6) nous entretient des Gélons, il dit que leurs temples étoient faits à la grecque, c'est-à-dire, en bois. Tel étoit, au rapport de Pausanias (7), celui de Trophonius et d'Agamède; tel étoit aussi, sur le témoignage de Polybe, le fameux palais de la ville d'Ectabane, en Médie (8). C'est à cette méthode de bâtir en bois qu'il faut attribuer les fréquens incendies arrivés aux anciens temples de la Grèce, accidens dont on ne trouve aucune mention relativement aux édifices

(1) Iliad., *lib. V*, *vers.* 59, *et lib. XV*, *vers.* 411.

(2) Odyss., *lib. XVII*, *vers.* 384.

(3) Iliad., *lib. V*, *vers.* 249 *et seq.*

(4) *Ibid.*, *lib. XIX*, *vers.* 56.

(5) *Critias*, *oper.*, *tom. III*, *p.* 116.

(6) *Lib. IV*, *cap.* 108, *p.* 329.

(7) *Lib. VIII*, *cap.* 10, *p.* 618.

(8) Histor., *lib. X*, *p.* 598.

de l'Asie, de l'Egypte et de l'Etrurie. Le Roi paroît, comme nous, convaincu que les anciennes constructions des Grecs n'étoient qu'en bois; puisqu'il dit (1) que ces peuples disposèrent leurs cabanes avec tant de sagesse, qu'ils en ont toujours conservé la forme, même dans leurs temples les plus magnifiques. Je pense que cet éloge n'a d'autre but que de faire entendre que les Grecs n'ont fait qu'exécuter en pierre ce qu'ils avoient fait auparavant en bois; cependant, je ne puis concevoir comment les proportions de cette première pratique de bâtir, aient pu être appliquées convenablement à la seconde.

§ 44. Si la manière de bâtir des Grecs étoit, du côté des matériaux, si foible et si peu durable, que pouvons-nous penser de leurs ornemens, et de la beauté de leur architecture? Je ne vois nulle part qu'Homère, Hésiode, ni même Pindare, quoique d'un temps postérieur aux deux autres, aient parlé de bases, de chapiteaux, d'arcades, de frises, ni d'aucune autre chose qui tienne à ce qu'on appelle proprement architecture. Ils se servent, à la vérité, du mot *colonne*; mais je répéterai ici ce que j'ai déjà observé dans mes dissertations sur Pestum (2); savoir, qu'on ne peut pas attacher précisément cette signification au mot grec κί'ονα, et qu'il ne peut tout au plus signifier qu'un poteau ou pilier de bois. J'observerai de plus que Pindare (3) l'emploie quelquefois pour désigner, en général, un objet destiné à soutenir quelque chose, et à prévenir un accident; et d'autres s'en servent pour signifier une étaye, placée sous une poutre ou un potrail, pour le soulager du poids d'un mur. Hésiode parle (4) de cette espèce de pilier, comme d'un corps fixe auquel on pouvoit attacher et lier quelque chose; et ailleurs il dit de même que c'est un soutien ou une étaye (5). En rapprochant ces passages, avec les différens endroits où Homère se sert de cette expression, il paroît que κίονα vouloit dire un grand pilier de pièces de bois et d'ais, lequel situé au milieu de

(1) *Tom. I*, *p.* 13.
(2) *Dissert III*, *n°*. 10.
(3) Pyth. *Od. IV*, *vers*. 475.
(4) Theog., *vers*. 522.
(5) *Ibid.*, *vers*. 779.

la plus grande chambre ou salle, alloit de l'aire jusqu'au plancher, et servoit à y appendre diverses choses, comme, entr'autres, les armes, ainsi que je l'ai déjà fait remarquer (1). En effet, nous voyons qu'Homère nous représente Argté, femme d'Alcinoüs, assise auprès de son foyer, et appuyée contre une colonne (2): et c'est contre une pareille colonne qu'est placé, dans un festin, le chantre, au milieu des convives (3), comme dans un lieu propre à être vu et entendu de toute la compagnie. Ulysse voulant éprouver si sa femme le reconnoîtroit, se place dans un lieu élevé et remarquable, c'est-à-dire, près de la colonne. Par tous ces passages et d'autres semblables, on voit que c'étoit près de cette colonne qu'on se plaçoit pour être en vue. Or, quelle idée ce pilier ou poteau peut-il donner d'une élégante architecture?

§ 45. Le moindre désavantage qu'aient à essuyer ceux qui soutiennent l'antiquité de l'architecture grecque, c'est que cet art n'étoit pas encore introduit en Grèce du temps d'Hésiode et d'Homère; quoiqu'il fût déjà connu, et même depuis long-temps, dans d'autres parties du monde. Ce qui est plus, il n'y étoit pas pratiqué à une époque postérieure et bien plus récente. La guerre du Péloponnèse eut lieu cinq siècles avant l'ère vulgaire (4), et celle de Mardonius est du même temps. C'étoit à cette époque que vivoient Hérodote et Thucydide, qui nous donnent une idée assez juste de la manière de bâtir des Grecs aux temps un peu antérieurs. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit des opinions de Thucydide et autres historiens grecs, dans mon ouvrage sur Pestum (5). La Grèce alors étoit sans art, et l'on y habitoit de simples cabanes, ou des maisons qui ne valoient guère mieux. Ajoutons ici le sentiment d'Hérodote et de Flave Joseph : le premier, parlant de la guerre des Grecs du temps de Mardonius, assure qu'ils étoient si peu instruits et si mal informés, qu'ils ignoroient la situation

(1) Pæsti rud., *diss. III*, *n°*. 10.

(2) Odyss., *lib. VI*, *vers.* 305.

(3) *Ibid.*, *lib. VIII*, *vers.* 65, *et vers.* 471 *et seq.*

(4) Avant J. C., l'an 427, selon Calmet, ou l'an 431, selon Usserius.

(5) *Dissert. II*, *n°*. 15; *et dissert III*, *n°s*. 1 *et seq.*

de l'île de Samos (1), et la croyoient aussi éloignée d'eux que les colonnes d'Hercule; et Joseph dit que les Grecs n'avoient aucune connoissance des Romains, quoique ceux-ci combattissent en Italie, et qu'ils y fussent par-tout vainqueurs (2). Il ajoute qu'Ephore, écrivain grec, connoissoit si peu l'Europe, qu'il prit l'Ibérie pour une ville. Ce n'est certainement pas dans un pareil état des choses (si l'on s'en rapporte aux auteurs cités et à d'autres de la même nation), que les Grecs peuvent avoir possédé les beaux arts, ni être instruits d'une méthode raisonnée d'architecture. On voit, au contraire, que, dans des temps postérieurs, ils étoient privés des moyens d'industrie les plus nécessaires. Strabon (3) nous apprend qu'ils n'avoient ni aqueducs, ni égoûts pour les immondices, ni chemins pavés; et, malgré toute son admiration pour le savoir des Grecs, Dénis d'Halicarnasse (4) accorde l'honneur de ces inventions aux peuples de l'Italie. Mais que dirai-je du siècle de Périclès, où l'art fut porté à son plus haut degré de perfection? Ce protecteur des beaux arts, dit Plutarque dans la vie de ce grand homme (5), avoit l'avantage de posséder d'habiles architectes et d'autres grands artistes, qui, sous la direction de Phidias, élevèrent de somptueux édifices d'un massif et d'une solidité capables de braver les injures du temps, sans en être jamais altérés. C'est-là ce style grave et majestueux dont les cabanes n'ont certainement pu fournir l'idée, mais qui de l'Orient et de Tyrrénie est venu se faire admirer dans la Grèce. Mais dans ces monumens que remarque-t-on de nouveau, qui ait été imaginé par les Grecs? Le voici : suivant

(1) Herodot., *lib. VIII, cap.* 132, *p.* 682.

(2) *Contrà Appionem, lib I, cap.* 12.

(3) Geograph., *lib. V, p.* 360.

(4) Historiar., *lib. III, cap.* 67, *tom. I, p.* 191.

(5) Plutarch. in vitâ Pericl. opera, *tom. I, p.* 159, *F.*: Quo magis opera admiranda sunt Periclis, quæ ad diuturnitatem, modico perpetrata tempore, fuere..... quasi habeant opera illa perpetuò viventem spiritum, et animam admixtam non emarescentem..... Hic (*Corœbus*) columnas in pavimento posuit, et epistyliis junxit. Quo defuncto..... Xypetius Metagenes septum, et superiores columnas adjecit. Fastigio adyti fenestram addidit Cholargensis Xenocles. Longum murum Callicratides faciendum redemit.

Plutarque, l'architecte Corebus éleva des colonnes, et les lia aux architraves. Xypetius plaça un second rang de colonnes sur le premier; Xénoclès perça une fenêtre à la nef ou cella, et Callicratidès entreprit un mur d'une longue étendue. Tels furent donc les commencemens de l'architecture dans la Grèce, environ quatre siècles avant l'ère vulgaire. Or, dans quel état bien plus avancé cet art n'étoit-il pas alors chez les Orientaux, et même chez les Etrusques, puisqu'on l'exerçoit déjà avec distinction chez ces peuples dans des temps plus reculés que la guerre de Troye?

§ 46. Nous allons cesser de parcourir l'Orient, sans faire mention des étonnantes constructions d'Amasis, et d'autres souverains de ces contrées, si amplement décrites par Hérodote, Diodore de Sicile et Pline (1), quoique antérieures encore à l'époque dont nous venons de parler. Laissons de même de côté les somptueux et antiques édifices de Persépolis (2), lesquels étant, comme on le veut, du temps de Cyrus l'ancien (3), ne laissoient pas d'être de cinq siècles antérieurs à l'ère vulgaire, et qui sont regardés par les savans (4) comme beaucoup plus anciens qu'aucun monument d'architecture en Grèce. Enfin, nous ne parlerons pas ici de l'immense et superbe temple près de Tanès en Egypte, qui, avec son vaste péristyle, étoit bâti tout en pierre, d'après la description que nous en fait Athénée (5); et considérons, sans sortir d'Italie, quel fut dans ce temps-là le degré de savoir des Tyrréniens. Le commencement de la république Romaine, après l'expulsion des Tarquins, correspond au cinquième siècle avant l'ère chrétienne. Personne n'ignore le degré de perfection auquel les Etrusques étoient déja parvenus dans

(1) Herodot., *lib. II*, *cap.* 175, *et* 176, *p.* 189. Diodor. sicul, *lib. I*, § 46, *p.* 55 *et seq.* Plin., *lib. XXXVI*, *cap.* 12, *sect.* 17.

(2) Justin. hist., *lib. XI*, *cap.* 14.

(3) *Ælian. de natur. anim.*, *lib. I*, *cap.* 59.

(4) Leibnitz oper., *tom. VI*, § 2, *p.* 194 (Charactères) *in ruinis persepolitanis extant, monumento architecturæ, sculpturæque orientalis, Græcorum opera antiquitate transcendentis.*

(5) Athen., *Deipnosoph.*, *lib. XV*, *cap.* 7, *p.* 679. Vide *ibid. notata.*

les beaux arts à cette époque ; et, pour ne parler que de l'architecture, combien n'y avoit-il pas de monumens de mérite dans toutes les villes de la Toscane ? Il seroit trop long de les passer tous en revue : arrêtons-nous seulement à deux, entr'autres, que les Etrusques avoient construits à Rome ; savoir, le temple de Jupiter Capitolin, et le *Cloaca Maxima.* Jettons aussi un coup d'œil sur les temples de Pestum, dont l'âge, si bas qu'on veuille le supposer, sera toujours de quelques siècles antérieurs à ces temps reculés. Peut-on demander plus de savoir relativement à la solidité, plus d'intelligence dans la disposition de toutes les parties, et plus d'élégance dans la forme de la cymaise, dans le travail du gorgerin, et dans le fusellement de la colonne? Nous les avons donnés au public, et il suffit de les regarder pour en être ravi d'admiration. On ne croira pas, quelque chose qu'on puisse dire, que l'ambition d'exalter des monumens anciens peu connus, nous ait portés à altérer en rien la vérité, quand nous avons déclaré n'avoir fait usage pour les plans et pour les élévations que des dessins dirigés par l'homme éclairé, à qui revient tout le mérite et toute la gloire d'une si laborieuse entreprise ; mais il n'a pu être chargé seul, de l'exécution de ce travail, auquel il a employé les meilleurs dessinateurs qui fussent alors à Naples. Les élévations et les perspectives furent l'ouvrage d'un architecte et peintre, que ses productions ont rendu célèbre dans quelques villes d'Italie ; savoir, J. B. Natali, de Plaisance (1). Sabbatini, alors architecte de Charles III, roi des deux Siciles, et maintenant employé auprès du même prince, devenu roi d'Espagne, se chargea de mesurer le plan et toutes les parties. Lorsqu'il fallut ensuite vérifier ces mesures, Magri Gaëtano et Antonio, de Plaisance, le premier peintre du roi des deux Siciles, le second professeur d'architecture, Thomas Rajola, ingénieur du même prince, Nicole, Français de

(1) Il y a un abrégé de sa vie dans *Cumis*, *Bajis*, *ec. explic.*, *fol.* 36, *ad* l'ouvrage intitulé : *Antiquit. Puteol. tab.* 68.

nation et d'autres artistes, furent employés à ce travail. Si depuis il s'est rencontré des variations que j'ai fait observer dans mon ouvrage (1), cela vient de ce qu'en répétant la vérification des mesures avec ces derniers, j'ai été dans le cas de découvrir des différences qui étoient échappées dans les premières recherches; car il n'y a pas d'œil plus exact dans les mesures à prendre sur des monumens, que celui d'un homme qui doit en rendre compte au public dans ses écrits. Or, si les planches que j'ai publiées sont parfaitement conformes aux originaux; qui pourroit, en les examinant avec attention, les prendre pour l'ouvrage d'artistes médiocres et sans expérience?

§ 47. Mais je ne veux point passer sous silence les fabriques qui existent encore à Pouzzoles et dans les villes voisines. Si, parmi ces villes il y en a de récentes, et qui décèlent les temps des empereurs romains, il s'en trouve aussi plusieurs fort anciennes, et qui peuvent être considérées comme datant du commencement de la république. Dans les planches que j'ai jointes (2) aux explications de ces grands édifices, j'ai jugé de cette antiquité l'amphithéâtre et plusieurs réservoirs, bâtis pour la plupart en briques, mais avec tant de savoir et de goût, qu'ils donnent l'idée d'un art connu et porté à sa perfection. On y trouve des briques d'une grandeur extraordinaire, destinées à servir de liaisons à de certaines distances données; il y en a de belles et fort grandes en forme de coins, faites pour la construction des arches (3): elles sont toutes disposées avec tant d'art, et liées par un ciment si dur et si solide, que le ciseau seul peut démolir un pareil mur, qui jusqu'ici a résisté à l'action de l'eau, de l'air, à la violence des vents, et aux efforts des hommes. Quelques-uns de ces murs, de médiocre épaisseur, sans renforts, sans éperons, soutenoient des coupoles

(1) Pæsti rudera, *dissertat. IV*, *n^{os}.* 4, 5 *et* 24; *dissertat. V*, *n^{os}.* 15 *et* 16.

(2) *Antiquit. Puteol.*, *Cumis*, *Bajis existentis. Neapol.* 1768.

(3) Voyez l'ouvrage qui vient d'être cité, *pl. LXVII*, *fig.* 2, 3.

d'un diamètre étonnant. L'eau est bien parvenue à fendre ces coupoles, et ensuite à causer leur chûte ; mais les murs sont encore sur pied et d'aplomb (1). Si ce n'est pas là bâtir avec solidité, autant que pour l'utilité et la commodité de l'homme, il faut renoncer aux idées qu'on doit se former de l'architecture, et la regarder comme un art uniquement fait pour charmer la vue ; ou bien, il faudra bouleverser toute l'histoire, et heurter de front son autorité. Avant de finir, je ferai une autre observation : c'est qu'au rapport des voyageurs (2), on trouve encore dans les antiques et superbes fabriques de l'Egypte, des bases, des chapiteaux et d'autres membres d'architecture, semblables en tout aux proportions grecques. Il y en a qui prétendent que ce sont des ouvrages faits depuis par les Romains, pour restaurer et mettre à neuf ces anciennes constructions ; mais cette assertion pourra-t-elle se soutenir avec quelque fondement ? Ne découvriroit-on pas dans de pareils travaux un certain goût moderne, différent du reste de l'ouvrage qui est antique ? C'est donc là un point qu'il faudroit éclaircir ; autrement nous tiendrions l'invention des plus beaux ornemens de tout autre peuple que des Grecs. Le Roi ne doit donc pas s'offenser, si nous n'enlevons à la nation qui paroît avoir toute sa prédilection, que le mérite des premiers essais, la seule invention de l'architecture ; en lui laissant la gloire d'avoir ajouté tout ce que ce bel art a de grâces et de beautés, dans la crainte qu'on ne vienne lui arracher aussi cet honneur, et qu'on ne la réduise à l'humble emploi de plagiaire, ou d'imitatrice peu judicieuse.

§ 48. Peut-être la Grèce courroit-elle les risques de cette fâcheuse disgrace, si l'on venoit à publier un écrit appuyé sur des bases solides et sur les principes médités de l'architecture, dont s'occupe la plume savante d'un génie sublime, devenu, par ses propres élans, le protecteur éclairé des beaux arts : esprit pénétrant, qui sait allier les plus profondes connoissances littéraires aux fonctions de ministre d'une

(1) *Ibid.*, *pl. XLIV et LIII.*

(2) Granger, *voyage de l'Egypte*, *p.* 38, 39 *et* 58.

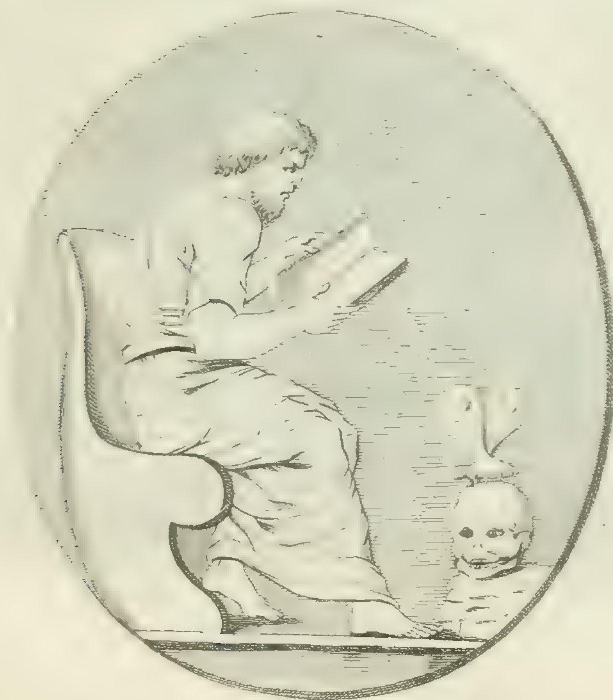
puissance étrangère, qui demandent des lumières d'un tout autre genre. On verra, dans son ouvrage, que toutes les méthodes des Grecs, dans l'art de bâtir, ne s'accordent point avec les moyens de solidité qui assurent les moyens de durée, et qui doivent être l'unique but de toute construction; que les cinq ordres ne sont pas exempts de défauts, ni applicables dans toutes leurs parties; que les Grecs n'exécutoient pas en pierre, d'après ce qu'ils avoient d'abord construit en bois; et que s'ils l'ont fait, ils en ont changé les proportions, afin que leurs bâtimens, trop foibles, ne tombassent pas en ruine. Quant à moi qui ne possède aucun talent dans cette belle profession, et qui n'ambitionne que la jouissance de tout observateur qui contemple des ouvrages bien conçus, et dont les proportions tendent à l'harmonie de l'ensemble, j'unirai avec confiance mon sentiment à ceux des maîtres de l'art, du moment qu'on publiera le livre qui traitera de cette matière; car c'est à eux qu'il appartient de juger de la profondeur de la science, et d'apprécier les découvertes et la doctrine; et moi, par un sentiment d'admiration, je jouirai de la gloire qui en rejaillira sur son auteur, ainsi que des avantages qu'il procurera à la société par l'avancement et la perfection de l'architecture.

§ 49. Ici je reviens à la proposition qui vous a engagé à m'interroger, et qui m'a forcé à une réponse. Puis-je croire, d'après tout ce qui vient d'être dit, que le Roi persiste à vouloir persuader qu'il se trouve en Grèce des temples de la première invention originelle? Si les deux qu'il cite y existent, au lieu d'être antiques, ils seront postérieurs à l'époque de la naissance des arts en Grèce, et par conséquent à la pratique de l'architecture dans beaucoup d'autres parties du monde; et de plus, s'il y a sur quelque édifice de cette époque une empreinte d'antiquité, on ne doit pas l'attribuer aux Grecs, mais le regarder comme une foible copie des constructions étrusques. En vous voyant convaincu de cette vérité, je serai fort aise d'avoir mis dans mon parti un homme vraiment recommandable par ses talens. Si, au contraire, vous persistez dans la vieille et vulgaire croyance, que tout l'art de bâtir et ses différentes méthodes sont dûs aux Grecs, je

ne diminuerai rien de mon estime pour votre savoir, ni de ma considération et de mon attachement pour votre personne ; bien convaincu qu'en matière de sciences et de doctrine, les hommes renoncent difficilement à leurs opinions : ce qui a fait dire fort à propos à Martial :

Aurum, et opes, et rura frequens donabit amicus :
Qui velit ingenio cedere, rarus erit (1).

(1) Epigramm., *lib. VIII*; epigramm. *XVIII*, *in fine*.





DE LA PEINTURE
CHEZ LES ANCIENS,

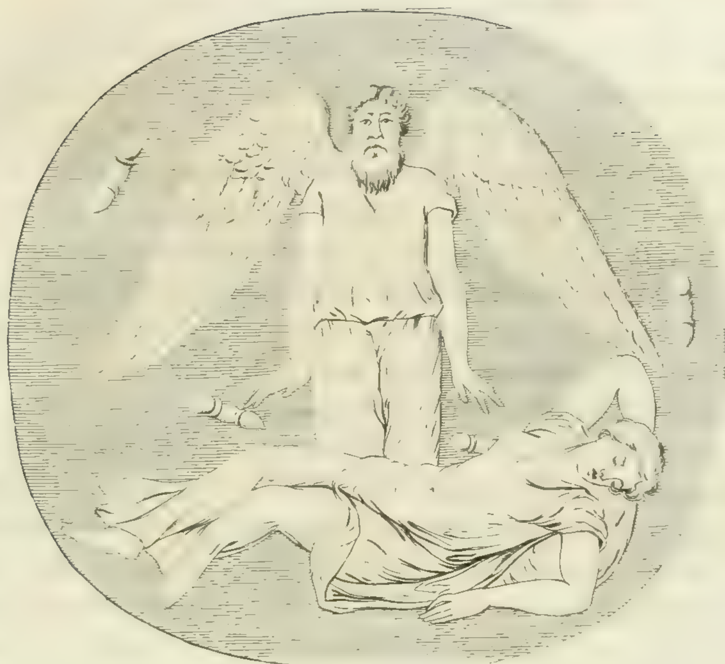
POUR SERVIR DE SUITE A L'HISTOIRE DE L'ART;

PAR MM. B. RODE ET A. RIEM.

TRADUIT DE L'ALLEMAND PAR K. D. L. R.

AVERTISSEMENT.

Nous avons cru devoir admettre dans cette Collection, cet ouvrage de MM. RODE *et* RIEM, *artistes distingués de Berlin, dont on sentira d'autant plus l'importance, qu'il supplée aux connoissances qui manquent sur l'enfance des beaux arts, et relève quelques erreurs de* WINKELMANN *et de* CAYLUS, *sur l'histoire de l'Art.*



DE LA PEINTURE
CHEZ LES ANCIENS,
POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE L'ART.



CHAPITRE PREMIER.
De l'origine et de l'enfance de l'Art.

§ 1er. Les meilleurs écrivains, Winkelmann lui-même et Caylus, ne font pas remonter l'art au-delà du temps dont nous avons des ouvrages égyptiens. Si Winkelmann n'attribue pas, d'une manière positive, l'invention de l'art aux Egyptiens; s'il semble croire qu'il a pris également

naissance chez d'autres peuples, il ne fait cependant pas mention de celui chez lequel on doit nécessairement en chercher l'origine dans la plus haute antiquité, et l'Egypte est toujours à cet égard son *nec plus ultrà* (1). Caylus soutient également cette erreur, en contradiction des idées judicieuses de l'abbé Mignot, avec une ténacité que le défaut de notices suffisantes et de connoissances universelles peut seul admettre. Notre opinion, que nous espérons démontrer par des preuves, est que Mignot a découvert la vérité, et que Caylus dispute injustement aux Indiens l'invention des arts. Toute l'hypothèse de Caylus porte sur une assertion que l'histoire de l'Art détruit en partie, et qui en partie peut être employée contre lui-même. Il prétend que « les ouvrages » égyptiens portent un caractère d'originalité, parce qu'on y voit réunie » la simplicité avec une grandeur admirable. Les pyramides indiennes » sont, continue-t-il, surchargées d'ornemens. Ce qui annonce » un génie imitatif. En Egypte, au contraire, tout est simple et » sublime. C'est en Egypte qu'il arriva que des blocs de marbre, » sortis pour la première fois de leurs carrières, travaillés ensuite, » furent rangés les uns sur les autres dans la direction des quatre parties » du monde : il en résulta des pyramides. Les autres peuples vinrent » après, avec un marteau à la main et par des ornemens isolés, rem- » placer ce qui leur manquoit du côté des idées et des développemens » des forces. Les hommes ont toujours commencé leur entreprise par » les plus simples (2) ».

Au premier coup-d'œil, cette assertion de l'auteur paroît fort plausible ; mais elle perd bientôt toute sa probabilité, quand on en fait un examen réfléchi. Il faut savoir si tout ce que Caylus allègue, est historiquement vrai ou non, et s'il a su se placer dans le point de vue convenable à ce sujet. Il n'est pas vrai qu'en Egypte tout ait été simple et sublime dans les ouvrages de l'art. Peut-être même se trompe-t-on grossièrement, en s'imaginant que les ouvrages simples sont plus anciens que ceux qui sont surchargés d'ornemens.

(1) Winkelmann, *hist. de l'Art*, *tom. I*, *p.* 4 *et* 5 *de notre édition.*

(2) Caylus, *diss. sur l'hist. de l'Art*, *tom II*, *p.* 334.

Il est incontestable que, dans l'enfance de tous les arts, le style qui devoit alors consister en un assemblage de grand nombre de parties rapportées, étoit mesquin, sans proportions, sans symétrie, et chargé de tout ce qu'on regardoit comme beau à cette époque, dépourvu de principes et d'expérience. Plus on tendoit à parvenir à la perfection, plus on prodiguoit les ornemens pour donner à l'ensemble un air de grandeur, et pour exciter l'admiration par la difficulté vaincue. Ce style mesquin, nous le trouvons dans les premiers et les plus anciens travaux de l'art, aussi bien chez les Egyptiens que chez les Indiens ; et ce même style surchargé est une preuve de leur haute antiquité. SIMPLICITÉ LIÉE AVEC UNE GRANDEUR DIGNE D'ADMIRATION, comme s'exprime Caylus, constituent le plus haut degré de l'art, et ne peuvent être le fruit que d'un goût épuré et d'une étude réfléchie ; qualités qu'on ne peut certainement pas trop attribuer aux ouvrages de l'art de l'ancienne Egypte.

Pour se convaincre parfaitement de ce qu'on vient d'avancer, on n'a qu'à lire la description fort détaillée, que Pococke nous a donnée des portes et du grand temple de Carnack, qui est l'ancienne *Diospolis* ou *Thèbes.* Les portes de ce temple ressemblent parfaitement aux portes des Indiens par leur forme pyramidale (qui est l'emblême du *Phtas*, ou du feu le plus pur), et sont de même chargées de figures et d'hiéroglyphes, dont les premières, entr'autres, de grandeur gigantesque, sont exécutées dans le goût outré des Egyptiens (1). Il est vrai que Pococke parle d'une porte de ce temple qui est sans figures et sans ornemens, et ce voyageur tombe dans la même erreur que Caylus, en prenant cette simplicité pour une preuve de son antiquité, quoique les réflexions qu'il fait ensuite, contredisent cette assertion ; car il observe que cette porte est magnifique, construite d'après les règles de l'art, et dans le goût de l'ordre *rustique.* Mais cela n'est-il pas une preuve ou qu'elle

(1) Pococke, *Description du Midi*, *tom. I*, *p.* 150 *et* 151.

n'est point achevée, de même que celle dont il a parlé précédemment, ou qu'elle est du moins postérieure aux premières. Voilà ce qui paroît être l'opinion la plus vraisemblable, d'après ce qu'on trouve dans Diodore dont le passage cependant n'est pas trop clair ; car il dit : « Tous les ornemens du temple et par la richesse » de la matière, et par la finesse du travail, répondoient à la magnifi- » cence de l'édifice (1). » D'ailleurs le temple de *Diospolis* fut agrandi ensuite par des propilées, et d'autres édifices que différens rois y ajoutèrent ; et le plan même de ce temple contredit l'antiquité de cette porte, qui se trouve à son extrémité occidentale, et forme l'entrée du *pronaos* ou parvis, et peut-être même du propilon, lequel a été bâti plus tard que le véritable temple (Σηκός).

Le dedans du temple n'étoit pas moins chargé D'ORNEMENS que le dehors. Pococke dit (2) : « Les murs des deux côtés du Gange » sont, ainsi que les poteaux, ornés de très-jolies figures hiérogly- » phiques et humaines, sur six plans, hauts de plus de 9 pieds, et » larges de 12. L'architecture du temple doit avoir eu des ciselures » d'hommes dans le genre grec et étrusque. » En général, le goût des Egyptiens n'étoit rien moins que simple ; et de même qu'ils chargoient leurs temples d'hiéroglyphes et de figures gigantesques, de même aussi en ornoient-ils avec profusion les autres ouvrages de l'art ; de sorte qu'on ne peut disconvenir que les ORNEMENS et les HIEROGLYPHES étoient en quelque manière, autant le but de leurs ouvrages, que la grandeur démesurée qu'ils donnoient à leurs productions. Tous leurs HERMÈS et tous leurs OBÉLISQUES prouvent que ces monumens ont plutôt été destinés à servir à leurs sciences, et pour leur tenir lieu d'archives, que pour donner des preuves de connoissances dans l'art. Ces ornemens sans goût et sans proportions se trouvent sur tous leurs ouvrages ; et, suivant Savary (3), sur les pyramides même il y avoit des hiéroglyphes, lesquels, au dire d'Hérodote,

(1) Diodore de Sicile, *bibl.*, *liv. I*, *ch.* 46.

(2) Pococke, *a. a. o.*, *p.* 154.

(3) Savary, *Etat de l'ancienne et nouvelle Égypte*, *p.* 188 *et* 189.

servoient à faire connoître le prix de certains vivres pour les ouvriers.

En attendant, Caylus est dans une grande erreur, et contredit les preuves les plus manifestes de l'histoire, quand il croit trouver, dans la simplicité des pyramides, un modèle de l'antiquite de l'art chez les Egyptiens. Cela seroit vrai si ces énormes monumens du plus affreux despotisme, étoient antérieurs aux ouvrages de l'art dans son enfance, qu'on voyoit à *Diospolis*. Mais ce n'est pas là du tout le cas. La *Thébaïde* étoit peuplée et habitée long-temps avant que le *Delta* ne fût connu, et que *Memphis* ne fût construite avec tous ses monumens. Diodore de Sicile (1) fait remonter la construction du temple de Jupiter Ammon au temps des premiers rois. Ce temple subsista pendant 1400 ans ; c'est-à-dire, jusqu'au règne de Busiris. On sent bien que cette supputation paroîtra étrange à ceux qui ne veulent pas admettre cette grande ancienneté du monde ; mais le philosophe qui sait combien est lent le développement de l'esprit humain, et quelle série de siècles il faut pour parvenir à une certaine perfection dans les arts, ne trouvera pas ce calcul extraordinaire. Un de ses successeurs donna plus d'étendue à *Diospolis*, l'entoura d'une muraille, et agrandit à tel point son ANTIQUE TEMPLE, (ΤΟ ΙΕΡΟΝ ΠΑΛΑΙΟΤΑΤΟΝ), qu'il a fait l'étonnement des peuples anciens et modernes. Artapan, dans Eusebe, attribue ce renouvellemeut du grand temple au roi Chénéphrès, qui l'auroit fait construire en pierres de tailles par Mosen, ayant été auparavant bâti en briques (2). Le tombeau d'Osimandué, placé à Luxerein partie de l'ancienne Thèbes, tient, après le temple de Jupiter, le second rang par son antiquité ; ce fut seulement par le huitième des successeurs de ce roi, qui avoit embelli Thèbes, que Memphis fut fondée. Long-temps après lui régna Myris, qui le premier fit élever des pyramides (3). Voilà ce que nous apprend

(1) Diodore Sic., *lib. I*, *ch.* 45, *p.* 41.

(2) Euseb. *præp. evang.*, *vol. I*, *cap.* 27, *p.* 432.

(3) Diodore, *lib. I*, *cap.* 52, *p.* 46 et 47.

Diodore, dont les descriptions et les histoires furent regardées pendant plusieurs siècles comme exagérées et fabuleuses, mais que l'expérience et les récits des voyageurs ont fait reconnoître pour véritables. De quelle plus haute antiquité n'étoient donc pas les monumens de Thèbes, qui pour les ornemens superflus ne le cédoient pas à ceux de Schalembron, de Salsette et d'Illure dans les Indes ? et quelle n'est pas l'erreur de Caylus, quand, d'après les ouvrages bien postérieurs des Egyptiens, ainsi que d'après leur grande simplicité, il prétend que ce peuple est plus ancien que ne l'étoient les Indiens, et se rend par conséquent coupable d'un anachronisme qu'on pourroit à peine pardonner au moindre littérateur.

Mais Caylus se trompe aussi comme juge des ouvrages de l'art. « Les pyramides indiennes, dit-il, sont chargées d'une infinité de » petits ornemens. Ce qui indique un esprit imitateur. »

Caylus avance cette hypothèse avec une certaine hardiesse, par laquelle il a induit beaucoup de monde en erreur. Il n'a pas remarqué la différence extraordinaire qu'il y a entre les pyramides d'Egypte et celles de l'Inde. Car dans l'Inde entière il n'y a point de pyramide qui ait quelque ressemblance avec celle d'Egypte. Toute espèce de comparaison se trouve donc détruite; si cependant il entend parler des portes pyramidales des temples, il faut remarquer alors que sa comparaison ne convient aussi qu'aux portes égyptiennes qui, relativement à l'enfance du style, n'ont aucun avantage sur celles de l'Inde; mais si ce sont les monstrueux temples pyramidaux qu'il veut désigner, et dont l'abbé Raynal a parlé d'après lui (1); son jugement tombe absolument à faux. Les temples d'Egypte n'étoient pas moins monstrueux, et leurs ornemens étoient des symboles religieux, qui, d'après la manière de penser de ce peuple, ne pouvoient nulle part être aussi bien placés qu'à leurs pagodes. D'ailleurs, il doit paroître fort extraordinaire qu'on veuille prononcer sur l'ancienneté de l'art d'après les ornemens, et prétendre que

(1) Raynal, *hist. phil. des deux Indes*, *tom. I*, *liv. VIII.*

cela prouve que ces ouvrages sont des imitations, et qu'ils sont moins anciens que des ouvrages d'une grande simplicité. Qui les Indiens auroient-ils imité? Les Egyptiens peut-être. Mais il faudroit toujours, du moins, qu'un peuple EUT TROUVÉ, sans imiter personne, le style mesquin et ces ornemens puérils. Si cela est, pourquoi seroient-ce justement les Indiens, dont les sages n'ont jamais quitté la terre de leurs ancêtres, et qui abhorroient toute sorte d'imitation qui auroit copié les Egyptiens, lesquels, suivant Philostrate, dont il sera question plus au long dans la suite, descendoient des Indoux, et formoient un peuple infiniment moins ancien que les Indiens. Les masses énormes des pyramides près de Memphis, ainsi que les marbres durs dont elles étoient revêtues, n'étoient, sans doute, pas aussi susceptibles d'être chargés d'ornemens qu'un temple. Il n'étoit certainement pas facile de graver les ornemens sur le marbre, pendant qu'on posoit un bloc sur l'autre, ou qu'on l'élevoit par les moyens de la mécanique. Il auroit fallu des siècles pour achever le travail d'une pareille pyramide; car on auroit dû commencer par en faire les dessins, pour faire ensuite travailler chaque bloc par un seul ouvrier. Cela auroit donc contrarié l'impatience des princes, en même-temps qu'il auroit été impossible de faire accorder le travail monstrueux de la sculpture, avec le style simple de l'architecture de la pyramide. Ce n'étoit pas ce que l'on avoit à craindre dans l'Inde. Suivant Sonnerat, mille ans est le temps le plus court que les Indiens ont dû passer à bâtir et à décorer les pagodes de Salcette et d'Illoura.

Et que sont les pyramides d'Egypte auprès des ouvrages des Indoux? Sonnerat dit : « Les pyramides tant vantées d'Egypte sont de bien » foibles monumens auprès des pagodes de Salcette et d'Illoura; » les figures, les bas-reliefs et les milliers de colonnes qui les ornent, » creusés au ciseau dans le même rocher, indiquent au moins mille » années de travail consécutif; et les dégradations du temps en » désignent au moins trois mille d'existence (1). » Ces monumens

(1) Sonnerat, *voyage aux Indes Orientales, Chine*, *liv. III*, *ch.* 4.

sont si extraordinaires, que les Indiens s'imaginent, en général, qu'ils ont été construits par des divinités d'une classe inférieure (1).

Il est certain que quiconque a quelque connoissance de l'art, ne regardera pas comme belles ces productions des Indoux et des Egyptiens, et qu'il n'y a que leur excessive grandeur qui puisse nous causer quelqu'admiration ; au contraire, elles sont des preuves certaines de la barbarie des arts, incapables de beautés et de proportion, et qui pour flatter l'orgueil des grands, ont accumulé masses sur masses. Ce n'est pas la beauté de ces masses de pierre qui étonne; mais le travail qu'elles ont dû exiger, vu l'ignorance des machines qui auroient pu en faciliter la construction. Nous admirons beaucoup plus l'énorme dépense, la patience et la basse servitude que ces travaux ont demandées, que ces travaux eux-mêmes. Leur structure n'a encore inspiré à personne l'envie de l'imiter: elles n'offrent aucun point de vue agréable, par-tout une surface pyramidale et monotone. Les obélisques sont bien préférables, l'œil au moins peut en embrasser l'ensemble, en estimer les proportions et la symétrie.

Caylus a raison lorsqu'il remarque qu'on a toujours commencé, dans les arts, par les formes les plus simples, lorsqu'il entend appliquer ces premiers principes de l'art à un ensemble; mais il se trompe beaucoup s'il croit prouver par là quelque chose en faveur des Egyptiens et de l'antiquité de l'art chez ce peuple. Il s'ensuivroit particulièrement, d'après ce principe, que les Indiens avoient depuis long-temps passé par l'enfance de l'art, et que si les ornemens (comme cela est vrai en partie, sur-tout si on les a employés d'après les règles convenables de la proportion) annoncent l'âge parfait de l'art; la priorité appartient alors aux Indiens, à qui cet écrivain accorde lui-même la possession de pareils ouvrages.

§ 2. Voici comme Winkelmann s'exprime sur le commencement de l'art: « L'art a commencé par la configuration la plus simple, » par la plastique en terre cuite, et par conséquent par une espèce de

(1) Raynal, *hist. phil. et polit. des deux Indes*, *tom. II*, *liv. XXI.*

» sculpture ; car un enfant peut donner une certaine forme à une » masse molle, mais il ne sauroit rien tracer sur une superficie plane. » Pour modeler, il suffit d'avoir la simple idée d'une chose; tandis » que pour dessiner, il faut posséder une infinité d'autres connois- » sances : ce qui n'a pas empêché que la peinture ne soit devenue » par la suite la décoration de la sculpture (1). » Selon nous, Winkelmann se trompe quand il prétend que la sculpture est plus ancienne que l'art du dessin, et cela d'après un principe dépourvu de tout ce qui peut nous conduire à la conviction ; c'est-à-dire, d'après l'hypothèse « QU'IL EST PLUS FACILE A UN ENFANT DE DONNER UNE » CERTAINE FORME A UNE MASSE MOLLE, PARCE QU'IL SUFFIT D'AVOIR » LA SIMPLE IDÉE D'UNE CHOSE, QU'IL LUI EST IMPOSSIBLE DE RIEN » TRACER SUR UNE SUPERFICIE, PARCE QU'IL FAUT Y FAIRE COÏNCIDER » BEAUCOUP D'AUTRES CONNOISSANCES. »

Winkelmann a commis une faute en ne mettant pas une exacte parité dans les deux cas, comme il auroit dû le faire s'il avoit voulu nous convaincre. Il prend d'abord pour exemple l'ébauche informe d'une figure faite par un enfant; il auroit donc dû y placer à côté le dessin également informe fait par un enfant, pour se convaincre du moins qu'un enfant n'est pas moins en état de tracer une mauvaise figure sur une surface plane, qu'il l'est d'en modeler une pareille. Une surface reçoit un mauvais dessin avec la même facilité que la terre glaise se prête à une mauvaise forme; et l'enfant pouvoit aussi bien tracer sur du sable, que donner une figure quelconque à une masse molle. Je ne vois pas pourquoi la simple représentation d'une chose seroit plus facile en modelant qu'en dessinant, puisque l'un et l'autre ont pour but de nous donner une idée de cette chose; et qu'avant qu'on n'eût découvert les règles, l'art du dessin et celui de modeler devoient être dans le même état, c'est-à-dire, fort mauvais l'un et l'autre et sans les moindres proportions. L'art de modeler une chose demande des connoissances préliminaires, aussi étendues que celles qu'il faut pour bien

(1) Winkelmann, *hist. de l'Art*, *tom. I*, *p.* 3.

dessiner; et jamais le sculpteur ne produira des travaux sublimes, sans connoître les règles de la proportion, le nud, les draperies; sans l'étude de la nature, du costume, de l'expression, de la stature, des raccourcis et des développemens. Toutes ces connoissances lui sont aussi indispensables que l'est celle de la perspective pour le peintre, et sur-tout le dessin qui, en déterminant le contour des objets, peut exclusivement en fixer même un au chaos de l'imagination. D'ailleurs, ces arts admirables portent sur les mêmes bases, du moins en grande partie, et demandent les mêmes notions; celles de la peinture dont la sculpture peut se passer, comme par exemple, le coloris, etc., sont aussi peu nécessaires au mauvais dessin d'un enfant, que peuvent l'être les formes d'une masse.

Comme le dessin ne s'arrêtoit, dans le commencement, qu'à tracer les contours extérieurs des objets, il paroît que cet art doit avoir été plus facile que celui de modeler; puisqu'il pouvoit s'exécuter sans aucune connoissance préliminaire et d'une manière fort aisée : il avoit un avantage dans l'exécution, qui ne peut pas être de sitôt le partage de la plastique, celui de saisir la ressemblance de l'objet qu'il vouloit rendre. Il étoit, comme Pline l'appelle avec raison, le simple contour de l'ombre, *umbra hominis lineis circumducta* (1). Athenagore (2) et Quintilien (3) regardent cette *skiagraphie* ou ce dessin de l'ombre; comme le premier et le plus ancien art de dessiner; et l'on sait que les Grecs donnoient à leurs ouvrages le nom de *monogramme* (μονογραμμα), qu'on ne doit pas confondre avec le *monochrome* (μονοχρωμα). Il est vrai qu'Elien, en parlant de cet ancien art de dessiner, dit « que les » artistes représentoient si grossièrement, qu'il n'y avoit pas moyen, par » les simples contours, de distinguer les figures humaines de celles » des animaux; qu'ils étoient obligés d'écrire au bas de leurs tableaux,

(1) Plin., *hist. nat.*, *vol. II*, *lib. XXXV*, *c.* 3, § *V*, *p.* 682, édit. Harduin.

(2) Athenagor. *in leg. p. Christ.*, *p.* 16, *cit. ap. hard. l. c.*, ou il dit que Saurias a le premier inventé la peinture linéaire, et qu'il dessina l'ombre d'un cheval au soleil.

(3) Quint., *cit. ibid.*, *lib. IV*, *cap.* 2.

» *c'est un bœuf, c'est un cheval* (1) ». Cependant il résulte de tout cela que, sans s'arrêter aux connoissances nécessaires que Winkelmann exige, on doit avoir tout aussi bien mal dessiné au commencement, que modelé par la suite.

D'ailleurs, il est impossible de produire, sans une idée du dessin, un ouvrage de plastique, quelque mauvais qu'il puisse être. Le dessin est le fondement sur lequel l'artiste s'appuie dans tous les cas possibles; soit qu'il le trouve dans le modèle qu'il a devant lui, ou qu'une superficie plane le lui présente d'une manière moins claire que ne le fait même son imagination. Celle-ci, jointe à un jugement droit, lui offre bien plus vivement que ne peut le faire un simple dessin, les contours, le mouvement et le jeu des muscles, la beauté, la noble simplicité, le caractère, la précision, l'harmonie, et le tout ensemble des parties, enfin tout ce qui concourt à former un bel ouvrage de sculpture, à occuper plus agréablement la pensée. L'imagination conçoit toujours, avec une telle précision et clarté, l'image de l'objet, que l'artiste s'apperçoit sur-le-champ des défauts qui le déparent. Elle perfectionne la figure idéale qu'elle-même a conçue, et la présente de la plus grande beauté, sans dénaturer en rien les formes qu'elle s'est déterminée à lui donner. L'artiste ne peut rien sans cette image, que l'on doit regarder (quelque idéale qu'elle puisse être) comme un véritable original, qu'il ne fait qu'imiter dans son ouvrage; et c'est effectivement un objet réel qui existe dans sa contemplation intuitive, comme il le prouve par l'admirable copie qu'il en produit aux sens extérieurs. N'est-il pas indifférent, dans cette circonstance, que le dessin de l'ouvrage soit tracé sur le papier, où il ne peut ailleurs être compris en entier, comme dessin; ou qu'il se trouve seulement réfléchi dans le miroir brillant de l'esprit, d'où l'imagination l'enlève pour le transporter sur l'ouvrage de l'artiste, avec toute l'ardeur de l'enthousiasme qu'inspire sa beauté? Il est inconcevable combien cette image intuitive, que l'ame se forme des

(1) Ælian., *Var. hist.*, *lib. X*, *cap.* 10.

objets, est précieuse pour l'artiste qui sait en faire un utile usage, et combien elle lui est secourable dans l'exécution de son travail, ainsi qu'elle l'est ensuite également aux amateurs qui en admirent la perfection. Il semble quelquefois que l'ame de l'artiste a passé toute entière dans son ouvrage; et cette impulsion donne à ses productions un caractère qui le fait distinguer de ceux des autres maîtres. Voilà ce qui sert à reconnoître au premier coup-d'œil les productions de Raphaël. Jamais nous n'oublierons l'impression que nous a faite la vue du Laocoon et de quelques morceaux de notre ami Rode, que tous ceux qui les connoissent, ne feront pas difficulté de placer à côté des meilleurs ouvrages anciens et modernes. La vue de quelques figures grecques isolées, nous confirme dans le principe que jamais un artiste n'est plus grand que par des ouvrages d'une noble simplicité, qui laissent reposer l'œil sur l'objet principal; de sorte que ce n'est, pour ainsi dire qu'avec peine et malgré soi, qu'on en détourne la vue.

Nous pensons donc ne point nous tromper, en prétendant que le dessin linéaire des contours est plus ancien que tout ce que la pratique peut produire. Il paroît étrange qu'on veuille faire prendre des jouets d'enfans pour des ouvrages de l'art, et soutenir qu'il est plus facile de saisir la ressemblance en modelant avec de l'argile, qu'en traçant des lignes et des ombres sur une surface plane. Les hommes sont toujours imitateurs, sur-tout dans l'état primitif de la nature; et quoique celle-ci soit très-mal imitée chez eux par la mal-adresse, le défaut d'usage et d'instrumens, leur imitation se dirige d'abord vers le facile, et à la suite de mille entraves vers le plus difficile. Le premier observateur trouva certainement beaucoup de facilité à tracer, avec le premier objet qui se présenta à lui, les contours d'une figure, qu'à imiter sans les instrumens nécessaires cette figure en terre molle. Il paroît incontestable que la nature a véritablement suivi la marche qu'elle a tenue, suivant Pline, chez les Grecs; quand il dit que l'inventeur de la plastique fut Dibutades de Sicyone, dont la fille renferma dans des lignes l'ombre du visage de son amant, marquée sur une muraille à la lumière

d'une lampe. Ce contour lui servit de modèle (τυπος) en appliquant de l'argile sur ce trait (1).

Il n'est pas à présumer qu'on veuille faire regarder l'usage plus reculé qu'on a fait de l'argile pour les besoins de la vie, comme un commencement de l'art; car sans cela, le tuilier, le briquetier et les autres ouvriers de ce genre pourroient être même, avec quelques droits, mis à côté des Palladio et des Michel-Ange.

Parmi les erreurs sans nombre dans lesquelles Pline est tombé, on peut lui reprocher celle de prétendre que l'art de sculpter en pierre et marbre, est fort antérieur à celui de la peinture (2) (PICTURA), dans laquelle il comprend l'art de dessiner; tandis que dans le premier temps de l'art jusqu'à ce qu'on eût découvert l'usage du pinceau, et même long-temps après encore, les peintres (comme nous le verrons dans la suite) dessinoient plus par de simples lignes leurs tableaux, qu'ils ne les peignoient; du moins en prenant le mot de peintre dans l'acception qu'on y attache aujourd'hui. Par une contradiction étonnante, il attribue le commencement de la peinture et de la sculpture à Phidias (3), assertion qu'il détruit non-seulement lui-même dans le trente-cinquième livre de son Histoire naturelle, mais que Quintilien (4) anéantit également; puisque, selon eux, Polygnote, peintre monogramme, monochrome et polychrome, qui vivoit vers la 73e. olimpiade, avoit peint des Troyennes dans le portique Plesianaktion (5), et que même avant lui à Delphes, Ardices de Corinthe et Téléphane de Sicyone, dont l'âge ne peut pas être marqué avec certitude, ont peint avec perfection, et vécu avant Phidias, lequel n'a fleuri que dans

(1) Pline, *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *cap.* 12, *p.* 710.

(2) *Ibid.*, *hist. nat.*, *lib. XXXVI*, *cap.* 5, *p.* 725. Non omittendum hanc artem tanto vetustiorem fuisse, quam picturam, aut statuariam, quarum utraque cum Phidia crepit. *LXXXIII olympiade.*

(3) Pline, *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *cap.* 8, § 34, *p.* 689.

(4) Quintil., *lib. XII*, *cap.* 10, primi, quorum quidem opera non vetustatis, modò gracia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon.

(5) Plutarch., *in Cimon. non proc. ab init.*

la 83e. olimpiade. Pline lui-même (1) dit que Téléphane et Ardices furent les premiers qui exercèrent la peinture; cependant il cite immédiatement auparavant comme tels, Philoclès Egyptien, et Cléanthes Corinthien.

Mais la sculpture en marbre suppose déjà la connoissance du dessin, et par conséquent établit son antiquité; car la simple fantaisie de l'artiste, ainsi que la rudesse et la lourdeur du marteau sans dessin tracé, doivent produire des bas-reliefs, où ce vague et cette dureté seroient d'autant plus sensibles, que l'ignorance du dessin n'auroit pas familiarisé l'imagination avec des règles qui en fixent les images, caractérisent leur existence, et sans lesquelles un artiste n'est jamais capable de rien produire. L'amateur des arts a beau s'imaginer les contours des figures et de l'ensemble: tant que les principes de proportion et la connoissance des détails lui manquent, il ne peut se figurer un œil comme le professeur de l'art, encore moins le représenter sur un bloc de marbre; puisqu'il ne sauroit pas même le dessiner avec exactitude. L'imagination de l'artiste est beaucoup plus vaste, juste et pure, que celle d'un autre individu; mais celui-la n'acquiert lui-même la faculté du travail, de l'ensemble, que par son application au dessin des détails: elle peut seule le conduire à la représentation de l'idéal qu'il copie, ou bien qui n'existe que dans sa pensée.

Nous pensons donc que l'art du dessin est le premier, le plus ancien et le plus facile de tous les autres arts qui peuvent y avoir quelque rapport. Winkelmann et les plus grands connoisseurs se sont en général écartés du véritable point de vue, toutes les fois qu'ils ont voulu décider cette question; parce que non-seulement ils étoient dans l'erreur, en supposant que les ouvrages de la haute antiquité avoient été exécutés au pinceau, car ces ouvrages étoient infiniment moins anciens que ceux opérés par le ciseau; mais aussi parce qu'ils ont oublié entièrement le dessin à la pointe, quelque facile qu'il leur eût été

(1) Pline, *lib. XXXV*, *cap.* 3, § 5, *p.* 682.

d'en prendre connoissance. Ils ont, sans doute, cru trouver de grandes difficultés en pensant à cette pointe de métal dont se servoient les peintres, et qui devoit être trop roide et trop dure pour des ouvrages qui demandent de la flexibilité et de la légèreté. Le CESTRUM ou VIRICULUM de Pline n'a été connu ni de Winkelmann ni de Caylus ; car sans cela ils n'auroient pas été arrêtés par ces difficultés, et n'auroient pas non plus paru si étonnés du moelleux et de la finesse des peintures que l'on voit sur les murailles et sur l'argile.



CHAPITRE DEUXIÈME.

Chez quel peuple il faut chercher l'origine de l'Art.

§ 1. C'EST, sans doute, chez le peuple qui offre les plus anciens monumens de sa civilisation et de sa sagesse, qu'il faut chercher dans la haute antiquité la naissance de l'art; c'est donc chez les *Indiens* et non chez les habitans de l'*Egypte*. Déjà la philosophie étoit à son plus haut degré dans l'Inde, que les limons du Nil n'avoient pas encore formé la partie basse de l'Egypte. Une partie de ce pays, savoir la *Thébaïde*, a été peuplée par les Ethiopiens, lesquels descendirent des contrées par de-là les cataractes du Nil, et se répandirent en Egypte. Qu'on consulte sur cela Hérodote (1), et particulièrement Diodore de Sicile (2), qui nous apprend que c'est des Ethiopiens que les Egyptiens ont emprunté la plupart de leurs usages et de leurs connoissances. Si l'on examine ensuite le passage de Philostrate que nous allons citer, il paroîtra clair que les *Indiens* ont été la souche des *Ethiopiens*, et peut-être de tous les peuples; ils sont par conséquent aussi les inventeurs des arts et des sciences, que le besoin avoit d'abord enfantés, et qui ont ensuite été perfectionnés par le luxe. Apollonius de Tyane voulant, selon Philostrate, aller chercher l sagesse chez les Egyptiens, consulta sur ce sujet son maître Pythagore, qui lui répliqua: « Pourquoi n'appelle-tu pas la sagesse du » nom des Indiens qui l'ont trouvée, plutôt que de lui donner le nom » deceux qui l'ont adoptée? » (σοφιας σον ερον ἡν Ινδοι ευρον, ουκ απο των φυσει πατερων ονομαζεις αυτην, αλλ' απο των Θεσει (3). « Ce n'est point de vous »,

(1) Herodot., *lib. II*, *ab init seq.*

(2) Diod. Sic., *lib.*, *II cap.* 3.

(3) Philostrat., *in vit. Apollon.*; *lib. VI*, *cap.* 6, *p.* 275, edit. Parisiensi, 1608, apud Marc. Orry.

dit-il dans un autre endroit contre Thespesion et les Gymnosophistes, « que Pythagore apprit la philosophie, mais des Indiens; vous lui avez » conseillé de la rechercher chez les Indiens, vous vantiez leur sagesse; » car vous étiez autrefois Indiens; mais vous ne voulez pas en convenir » à présent, parce que vous avez honte de passer pour avoir été chassés » de ce pays par la colère du ciel, et vous avez tout fait pour ne pas » être regardés comme des Ethiopiens qui descendent des Indiens. Vous » avez donc rejeté tout costume qui venoit des Indes, comme si, avec l'ha- » billement indien vous quittiez votre qualité primitive, et deveniez Ethio- » piens. Vous avez mieux aimé honorer les Dieux à la manière égyptienne » qu'à la vôtre, etc. (1) ». Ce passage et toute la suite du chapitre nous fait connoître que les anciens même reconnoissoient la haute antiquité et la sagesse des Indiens, avant que Pythagore l'eût enseignée aux Grecs; et ce qui nous prouve la justesse de l'idée de Philostrate, c'est la conformité qu'il y a entre leur doctrine et celle des Indiens, suivant la remarque d'Apollonius et des meilleurs observateurs modernes, tels que Dows, Sonnerat et autres. Où les Grecs auroient-ils pris le cinquième élément, l'*Ukash* des Indiens, si ce n'est de ceux-ci? Voici un passage qui le démontre clairement: « Apollonius demande à » Iarchas de quoi l'univers est composé? — D'élémens, répond-il. — De » quatre? Non, replique Iarchas, mais de cinq. — Quel est le cinquième » après l'eau, l'air, la terre et le feu? — L'éther (2). »

Suivant ce même écrivain, les Indiens prétendoient anciennement que celui à qui les Grecs ont donné le nom de *Bacchus* (car les Indiens n'avoient réellement point de Bacchus; mais ils connoissoient un héros qui devoit avoir voyagé dans leur pays), étoit fils d'Indus (comme le dit Philostrate, ou fils du fleuve *Indus*), et avoit répandu sa doctrine dans la Thébaïde. (οἱ Ινδοι) Διονυσον γενεθαι ποταμον παιδα. Ινδου λεγουσιν ὢ φοιτησαντα του εκ Θηβω κ. τ. λ. (3); et il paroît certain que si le sci-disant *Bacchus* des Indiens étoit de la

(1) *Ibid.*, *p.* 277.

(2) Philost., *lib. III*, *cap.* 11, *p.* 141 *et* 142.

(3) *Ibid.*, in vit. Apollon., *lib. II*, *cap.* 4, *p.* 64 *et* 65.

Thébaïde, et si de-là il s'est rendu dans l'Inde, ceux qui ont érigé sa statue sur le mont *Nisa*, l'auront exécutée à leur manière. Cependant cette statue ne représentoit rien moins qu'un Egyptien, mais, au contraire, un jeune Indien. Το δε αγαλμα, εικασαι μεν εφηβω Ινδω. λιθου δε εξεσαι λευκου (1). Nous trouvons donc déjà ici une statue indienne de pierre blanche, que les Grecs prenoient pour Bacchus, nous laissons à décider si cette statue avoit été exécutée par Alexandre-le-Grand, et si, par un caprice inconcevable, ce monarque a négligé les belles formes grecques, pour travailler cette statue dans le goût indien. Cela ne nous semble pas probable; et il faut croire que dans l'Inde on a eu la même manie qu'en Angleterre, et peut-être partout ailleurs dans les anciens temps, d'attribuer les grands monumens de l'art à quelques grands hommes. C'est ainsi, par exemple, que les Anglais attribuent à leur célèbre Fingal l'exécution des grottes immenses que la nature seule a creusées. « Les Bramines, dit Raynal, » attribuent à Alexandre, tout ce qui leur paroît au-dessus des facultés » de l'homme (2)»; et il se peut que Philostrate n'ait pas moins partagé cette erreur avec les Grecs, que les Indiens.

§ 2. Mais il se pourroit que cette preuve historique de la haute antiquité des Indiens ne parût pas suffisante à certains lecteurs, si elle ne se trouvoit pas appuyée par quelques autres, je vais donc en citer qui me paroissent convaincantes; selon Alexandre Dows, il est certain que les Bedas ont été écrits au commencement du Kal-Yougam, et datent de plus de 4800 ans (3); idée que Sonnerat ne combat point, mais qu'il adopte, au contraire (4). Ces Bedas traitent, entr'autres, de l'astronomie et d'autres pareils objets Quelque exagéré que puisse paroître le calcul chronologique des Indiens, le Gentil a cependant trouvé que tous les nombres en indiquoient des périodes astronomiques, et n'offroient aucune confusion ni intercalation arbi-

(1) *Id.*, *ibid*, *pag* 64.

(2) Raynal, *hist phil. des deux Indes* VIII, XII, *liv* III, 21.

(3) Alex. Dows, *Traités pour servir d'éclaircissemens à l'hist. de la Religion de l'Indoustan*, *tom. I*, *p.* 9.

(4) Sonnerat, *Voyage*, *et livre III*, *cap.* 3.

traires. Cette même supputation de temps étoit en usage chez les Chaldéens, qu'on regarde comme un fort ancien peuple, et qui les avoient certainement reçus des seuls habitans autochtones de l'Asie, savoir des Indiens et de leurs Bracmanes.

Le Gentil, cité par Sonnerat, dit que, suivant les Brames, la précession des équinoxes, ou le mouvement annuel des étoiles d'Occident en Orient, est de cinquante-quatre secondes. Nous le trouvons de cinquante-cinq secondes trente tierces; ou à-peu-près d'un degré en soixante-dix ans. Les Indiens en forment un *cycle* de soixante ans, pendant lequel les étoiles fixes changent leur longitude de cinquante-quatre minutes. Bérose, auteur chaldéen, appelle ce cycle *Sossos*. Les bramines se servent aussi d'une période solaire de 600 ans, que Bérose, appelle *Neros*, et Joseph, *grande année*. En effet, la période de 60 ans est avec celle de 600 dans le même rapport que 432,000 et 4,320,000, nombres dont les Bramines font usage dans leurs calculs astronomiques. Or, ces périodes contiennent un nombre déterminé de fois la période anomalistique de 248 jours, dont se servent les Brames pour calculer le mouvement de la lune et son apogée.

Les étoiles fixes avançant de 54 minutes en 60 ans, avanceront en 3600 ans de 54 deg. . . . . 3,600 ans.

Cette période est appellée *Saros* par Bérose. Les étoiles fixes en 24,000 ans font leur révolution entière, ou 360 deg. en 24,000

Neuf de ces révolutions donnent 216,000

Mais il faut observer que la période de 60 et celle de 600 ans, réduites en jours, à raison de 360 jours, qui composent l'année indienne, donne les nombres 21,600 et 216,000, dont le dernier exprime ici des années: celui-ci multiplié par deux, fournit la durée du quatrième âge indien . . 432,000

Or, Bérose parle d'observations astronomiques, faites par les anciens Chaldéens pendant 432,000 ans. Mais le Gentil prouve très-bien que les anciens supposoient, dans leurs calculs, l'année de 360

jours (1), divisée en mille parties égales. Donc les 432,000 ans des Chaldéens n'en valoient que 432 ; et les 720,000 dont parlent quelques auteurs, que 720, comme on le lit dans Pline.

Le quatrième âge	multiplié par 2 donne pour le 3e.	864,000 ans.
	multiplié par 3	1,296,000
	multiplié par 4	1,728,000

Donc ces âges contiennent :

Le premier 4 périodes	de	432,000
Le second 3 périodes		
Le troisième 2 périodes		
Le quatrième 1 période		
Ces dix périodes donnent.		4,320,000

Remarquons ici que les chiffres 4, 3, 2, qui expriment les rapports des trois premiers âges, forment par leur ensemble 432, qui correspondent aux quatre cent trente-deux ans d'observations astronomiques des Chaldéens. Supposant chacune de ces années divisée en mille parties, on aura 432,000, nombre égal au Kal-Yougam. Quelque prodigieux que soient ces nombres, et plus encore celui des années de la vie de Brama et de Vichenou, on ne doit jamais oublier qu'ils naissent de la précession des équinoxes, de 54 secondes; alors ces nombres monstrueux cesseront de paroître absurdes.

Cette ressemblance entre la supputation des Indiens et celle des Chaldéens, n'est-elle pas frappante ? Et puisque depuis 4800 ans les Indiens se servoient déjà de ces calculs, est-ce ce peuple ou bien les Chaldéens ou les Egyptiens qu'il faut regarder comme plus anciens (2) ?

(1) Que les plus anciens peuples connoissent cette manière de supputer le temps déjà même avant l'époque de leur plus grande civilisation ; c'est ce qui est prouvé par l'exemple des Mexicains, qui formoient également leur année de 360 jours, et nommoient les cinq jours complémentaires, jours *superflus*, qui n'appartenoient à aucun mois, et qu'ils passoient sans travailler, ni exercer aucun culte divin, mais dans la joie et dans les festins. Robertson, *hist. d'Amériq.*, *tom. II, liv. VII.*

(2) Sonnerat, *voyage et liv III, ch.* 12. Le Gentil, *voyage dans les mers des Indes*, *tom. I*, *p.* 521.

Cette remarque m'a fait porter un œil attentif sur notre propre supputation du temps, et j'ai examiné avec soin les meilleurs chronologistes : j'ai découvert heureusement, après de longues recherches, qu'elle est entièrement copiée sur celle des Indiens. Prenons le calcul astronomique de la période julienne de 7680 ans, de laquelle jusqu'au temps de l'ère chrétienne, il s'est écoulé. . . . . 4713 ans;
et ôtons-en les années qu'on compte avant le déluge . . 1656

Il restera pour l'espace du temps, depuis le déluge jusqu'à J. C. 3057

Joignez à ce dernier nombre les années de l'ère chrétienne jusqu'en 1803; 1803

et nous aurons, depuis le déluge jusqu'à nos jours, . . 4860

Ce calcul a beaucoup de rapport avec la chronologie orthodoxe du Martyrologue romain ; laquelle, par l'ordre des papes Grégoire XIII et Urbain VIII, est lue le 25 décembre de chaque année; et où il y a, entr'autres, ce passage : *Anno à creatione mundi, quandò in principio Deus creavit cœlum et terram, quinquies millesimo centesimo nonagesimo nono, à diluvio verò, anno bis millesimo nongentesimo quinquagesimo septimo, etc., Jesus Christus nascitur.* « L'an de la création du monde, lorsqu'au commencement » Dieu créa le ciel et la terre, 5199, et du déluge l'an, 2957, Jésus-» Christ naquit ».

Prenons maintenant ces . . . . 2957 ans;
joignons ici ensuite les années depuis la naissance de Jésus-Christ 1803

Et nous trouvons l'espace de 4760

Toute la différence qu'il y a avec la période julienne, n'est donc que de cent ans.

Cette précision du Martyrologue est digne de remarque. On sait que la version hébraïque de l'ancien testament, ne diffère pas moins que de 1500 ans de la version grecque dans la supputation du temps, à compter depuis la création du monde. Le Martyrologue lève cette

difficulté d'une manière fort heureuse, en ôtant la moitié des 1500 ans à la version grecque, pour la donner à la version hébraïque; d'où résulte le nombre de 4760 ans, lequel approche fort du calcul astronomique. Il semble que si, dans une différence de 1500, il peut y avoir erreur de plus de la moitié, il n'y a pas grand mal de joindre au total les cent qui y manquent encore.

Les Indiens, particulièrement les sectateurs de Schiven et de Vichenou, dit Sonnerat (1), divisent les années écoulées depuis la création, en quatre âges, séparés l'un de l'autre par un *déluge universel.* C'est à ce *déluge* que commence la période Kal-Yougam, de laquelle les Indiens sont à la . . . . 4904 ann.

Si on lui compare la période Julienne, laquelle, comme il a été remarqué plus haut, est à sa 4860

Toute la différence ne sera que de 44

Mais avec le Martyrologue, cette différence est de . . 144

Ainsi, elle se réduira pour ainsi dire à rien aux yeux de ceux qui connoissent l'incertitude de ces sortes de calculs.

Tout ce que nous venons de dire, ne rend-il pas plus que vraisemblable que les manières de supputer le temps chez les autres peuples, leur viennent des Indiens qui forment la souche du genre humain, ainsi que Gatterer (2) l'a pleinement prouvé; que par conséquent c'est chez ce peuple qu'il faut chercher l'origine des arts ?

§ 4. Cette assertion acquiert encore plus de consistance, lorsqu'on prend en considération la situation du pays; laquelle a une si grande influence sur les arts. Aucune contrée du monde n'offre autant de beautés variées que cette partie de l'Asie. L'heureux climat de la Grèce même ne peut sur cela entrer en concurrence avec l'Inde.

On peut donc assurer que l'Inde a été aussi bien l'école des arts que la pépinière du genre humain; d'autant plus qu'il y reste encore plusieurs monumens qui servent à nous en convaincre. C'est donc avec

(1) Sonnerat, *lib. III*, *cap.* 10.

(2) Gatterer, *abrégé de l'hist. univ.* Abriss des Universalgesch., *cap.* 1773, *p.* 39, 40 *et* 41.

raison que Sonnerat dit (3) : « Qu'on trouva chez les Indiens les vestiges » de l'antiquité la plus reculée, et que les premières étincelles de la raison » durent briller dans ces climats ; parce que les facultés intellectuelles » ne se développent que dans le silence des besoins physiques ; on sait, » outre cela, que tous les peuples vinrent y puiser les élémens de » leurs connoissances. Les Bacchus, les Sémiramis, les Sésostris, les » Alexandre, et tant d'autres avant eux, n'auroient pas porté leurs » armes dans l'Inde, s'ils n'y avoient été attirés par la célébrité de cette » contrée. D'ailleurs, dans des temps bien antérieurs aux siècles de ces » fameux conquérans, toutes les nations alloient déjà chez les Indiens » s'instruire et s'enrichir. Avant que Rama y apportât ses dogmes » (époque qui remonte à plus de 4800 ans), les Indiens étoient aussi » instruits qu'ils le sont de nos jours : leurs livres sacrés en fournissent » la preuve. Si nous observons les pagodes de Salsette et d'Ylloura, » les antiquités de Trebicarri, nous remonterons à des temps très- » éloignés ».

Parmi les monumens qui appartiennent à la plus haute antiquité, il faut certainement placer le temple des sept pagodes entre Sadras et Pondichery, de Schalembron, de Schiragam, et particulièrement celui Schiagrenat. Le premier, celui des SEPT PAGODES, avoit été bâti bien loin dans les terres, mais par un accroissement assez peu sensible de la mer de ce côté-là : il s'est trouvé, après une révolution de plusieurs siècles, si avancé dans les eaux, qu'elles atteignent maintenant jusqu'au premier étage. Le temple de Schalembron fournit une marque encore plus certaine de son ancienneté ; savoir, des inscriptions en une langue dont depuis long-temps on n'a aucune connoissance ; cependant, on sait avec quelle fidélité attentive les Bramines ont conservé leurs langues sacrées. Les caractères qu'aucun Bramine ne sauroit déchiffrer, indiquent, sans contredit, un temps auquel le *shanscrit* n'étoit pas encore la langue consacrée au culte. Cette écriture doit par conséquent être plus ancienne que l'autre, et le temple qui la portoit, ne devoit

(3) Sonnerat, *à l'endroit cité.*

pas être d'un âge moins reculé. Pour ce qui est du temple à Shiagrenat, les Brames qui, en général, attribuent tous les grands monumens à Alexandre, ont une ancienne tradition, suivant laquelle cet édifice a été construit du temps de Paritchiton, premier roi de la côte d'Orixa, dont ils placent le règne au commencement du Kal-Yougam, quatrième âge du monde; ce qui donne à cet édifice une durée de 4900 ans (1).

Nous trouvons donc chez les Indiens des monumens d'architecture qui, sans doute, d'après les règles de Palladio, ne méritent pas ce nom; mais qu'on doit plutôt regarder comme des essais de l'enfance du goût, ou des productions d'une imagination arbitraire et déréglée. Cependant ils offrent encore plus qu'on n'avoit lieu d'attendre; savoir, des modèles de l'art égyptien, et du goût qui a régné sur les bords du NIL. Les temples indiens ont ces portes pyramidales qu'ils appellent *cobrom*, chargées de figures, comme la porte du grand temple de Carnack, dont nous avons déjà parlé. Aux pagodes de Salsette nous trouvons des BAS-RELIEFS et des demi-colonnes travaillées au ciseau, qui supposent déjà la connoissance du dessin et de la plastique. Des ANIMAUX et des AVENTURES singulières gravés sur des BRIQUES, en couvrent les murs, dit Raynal (2), tant à l'extérieur qu'à l'intérieur.

Ces ouvrages des Indiens ont d'ailleurs tout ce qui peut servir à prouver leur haute antiquité : goût puéril dans les ornemens dont ils sont surchargés; formes gigantesques dans les figures, qui furent les moyens favoris de l'art dans son enfance, parce qu'on parvenoit par-là à exciter l'admiration des peuples, faute de connoissances mieux étendues de l'art. La critique de Raynal, à ce sujet, en est la meilleure preuve. « Les anciennes pagodes, dit-il, étonnent à la vérité par leur durée et » leur étendue; mais l'architecture et les ornemens sont de la plus mau- » vaise manière (3). » Un peuple qui a de meilleurs modèles devant

(1) Sonnerat, *lib. III*, *cap.* 4.

(2) Raynal, *à l'endroit cité*, *lib. I.*

(3) *Idem*, *p.* 97.

soi, ne peut travailler si mal; il n'y a que celui qui a inventé lui-même les arts et se les est appropriés, après avoir eu à lutter contre toutes les difficultés que l'ignorance des principes et les défauts des modèles doivent supposer, qui peut produire de pareils ouvrages. Un peuple imitateur châtie beaucoup plus facilement son goût et son style, que celui qui le premier fait la découverte, et dont la vanité répugne à détruire des ouvrages qui lui ont coûté des siècles de peine et de travail, uniquement parce que le temps a amené des idées nouvelles.

La nature riche et variée de l'Indostan fut une autre cause du mauvais goût de ce peuple, qui aimait à surcharger d'ornemens les ouvrages de l'art. En général, les hommes aiment à copier la nature qui frappe journellement leurs yeux. On remarque constamment ce caractère dans les productions de tous les peuples du monde. Les habitans du Nord accoutumés à l'aspect éternellement monotone de leurs forêts et de leurs chênes élevés, ont entassé les unes sur les autres des masses énormes de pierre, ainsi qu'on en a des exemples en plusieurs endroits de l'Angleterre, et particulièrement à Keswick dans le Westmoreland, et comme les Allemands l'ont fait pour leur temple de *Tannfanna*. Cependant ces monumens sont plutôt des preuves de la force gigantesque des peuples du Nord, que d'un art qui tenoit aux principes de l'architecture. Dans les climats chauds, le goût des peuples est non-seulement conforme à cette température de l'air, mais il en résulte aussi une paresse d'esprit qui fait qu'on se contente de l'état actuel des choses, sans songer à l'amélioration des arts; à moins que quelque besoin pressant ne force à sortir de cette inertie. Voilà la cause certaine de ce goût uniforme qu'on remarque dans les ouvrages des Indiens, des Japonnois, des Chinois et des Egyptiens, dont les productions actuelles sont exactement les mêmes que celles de la haute antiquité. L'Asiatique regarde avec dédain les chefs-d'œuvre des Européens, et conserve son ancienne méthode; semblable en cela aux Egyptiens avant le temps des Ptolomée, sur qui les merveilles de la Grèce ne faisoient pas la moindre impression.

§ 5. Tout semble donc prouver la haute antiquité de la civilisation

des peuples de l'Inde, chez qui on trouve des statues, des bas-reliefs, des ouvrages en plastique et en ciselure, ainsi que la peinture linéaire, en supposant même qu'ils n'aient pas employé le pinceau ; l'on sait que les Grecs avoient des chefs-d'œuvre de peinture, avant qu'on n'en eût inventé l'usage. Tous ces arts supposent nécessairement la connoissance du dessin. Au reste, il en étoit chez eux de ces arts comme de ceux de l'architecture et de la ciselure; c'est-à-dire qu'ils étoient grossiers, mauvais, sans règles et sans goût, ainsi qu'ils l'ont été également chez les Egyptiens et d'autres peuples, qui se sont arrêtés à la première ébauche de l'art, sans l'étendre et sans le perfectionner.

Ce que nous venons de dire suffira pour faire connoître au lecteur à quel peuple il faut attribuer l'invention de l'art, et quel est celui qu'on doit regarder comme imitateur. Aurons-nous besoin encore de fournir des nouvelles preuves de l'antiquité de l'art dans l'Inde?



CHAPITRE TROISIÈME.

De l'art du Dessin chez les Mexicains et chez d'autres peuples, servant de preuves de leur antiquité.

§ I. Les besoins physiques et l'amour de la gloire ont également contribué à la naissance de l'art. Le langage hiéroglyphique fut, sans doute, la langue primitive de l'homme, particulièrement dans les premiers âges du monde, avant qu'on ne l'eût enrichie d'une grande quantité de mots, et que l'esprit accoutumé à des idées plus simples, pût s'en former la perception. C'est ainsi que de nos jours les peuples sauvages de l'Amérique s'expriment (comme le faisoient les patriarches, les anciens Indiens, Egyptiens, Chaldéens, Persans, Grecs et autres peuples), par un langage figuré. Ces peuples sauvages de l'Amérique possèdent aussi un langage hiéroglyphique, dans lequel les hommes comme les enfans peuvent également s'entretenir et s'entendre. Une prosodie sans rythme fut la première langue des écrivains, et les figures accumulées, fruits d'une imagination ardente et déréglée, tinrent lieu de sens et de clarté. De-là sont venus les symboles sans nombre des Asiatiques, les hiéroglyphes des Egyptiens, le *müthos* des Grecs, les fables des Persans, les chants des Druïdes. La langue de Fingal étoit celle d'un peuple barbare, pleine d'images, telles que les présente la nature, simple et dépourvue des ornemens de l'art; elle est encore de nos jours le langage d'une poésie douce et agréable, qui nous ravit d'autant plus, qu'il dédaigne les ornemens empruntés, et nous laisse moins appercevoir la marche gênante de la règle.

Ce langage étoit, dans son principe, très-peu agréable et bien moins propre encore à la communication des idées. Les figures et les métaphores dont il étoit chargé, en déroboient le sens; et comme chez

tous les peuples de l'antiquité, on s'exprimoit de la même manière qu'on écrivoit, il ne faut pas être surpris de la quantité de symboles et d'allégories dont leur écriture étoit composée, et qu'on rencontre dans la Mythologie et dans l'histoire même de ces peuples peu instruits. Les vingt-une incarnations de Schiven, et les promenades de cette divinité sur la terre, l'enfer et les autres fictions de cette nature, ne sont que des images symboliques des Hindoux, la plus ancienne souche connue des peuples. Or, je vais fournir à nos lecteurs une preuve bien admirable de la sagesse des Indiens, qu'on fait remonter à près de cinq mille ans, et dont notre siècle ne peut que rougir.

« Ceux qui suivent le Pedang-Shaster, ne conviennent pas qu'il y » ait quelque part un mal physique. Ils prétendent QUE DIEU A TOUT » CRÉÉ PARFAITEMENT BON, et que l'homme, comme un être libre, » est coupable du mal moral, lequel cependant ne concerne que les » individus et la société, mais n'a aucune influence sur le système » général de la nature. Dieu, disent-ils, n'a aucune passion que celle » du bien; et comme il n'est pas sujet à la colère, il ne punit les » coupables que par la douleur et par le besoin, qui sont les suites » naturelles des mauvaises actions. Les Brames instruits assurent néan- » moins que l'enfer dont il est question dans le Bedang, n'est qu'un » simple épouventail pour le peuple, pour le porter au devoir que » dicte la morale; car l'enfer n'est autre chose que les remords, qui » ne manquent jamais de suivre de près le crime (1) ». C'est ainsi que les Grecs représentoient les suites d'une conduite désordonnée par les images des tourmens que les méchans souffrent dans le Tartare; tels que la pierre de Sysiphe, la roue d'Ixion, le tonneau des Danaïdes, véritables images physiques des suites naturelles du crime qui, purement allégoriques dans l'enfance de l'âge, furent prises par la suite des temps chez le même peuple pour des vérités réelles. Telle a été la marche générale de l'homme dans toutes les

(1) Dows, *à l'endroit cité*.

contrées du monde, et tel est encore aujourd'hui le langage des sauvages du *Canada* et de l'*Amérique* en général.

C'est par les figures que l'ame reçut les premières impressions; le langage en conserva le type, et lorsque le peuple qui en faisoit usage, vouloit exprimer ses idées par l'écriture, il se servoit également de ces mêmes images. Les obélisques et les temples des Egyptiens nous font voir jusqu'à quel point ils ont porté cette méthode de communiquer les choses dont ils vouloient conserver le souvenir. Tout chez ce peuple étoit image, jusqu'à la Divinité même, qu'ils représentoient sous la figure du *Sphinx*. Ils ne connoissoient pas le langage sacré des Indiens, qu'aucun Brachmane ou Brame n'osoit révéler, mais que la pénétration des Européens a su découvrir; ils ne connoissoient pas le *shanscrit*, lequel étoit la doctrine sublime des Hindoux, et cachoit sous le voile le plus impénétrable, leurs idées sur l'unité de Dieu et la morale, pour que le peuple profane ne pût en pénétrer les secrets. Ce langage cependant étoit trop pur, trop harmonieux, trop riche en idées, pour qu'il puisse avoir été celui de l'âge primitif de leur Kal-Yougam. Il faut donc, selon nous, que les Indiens soient un peuple de la plus haute antiquité, qui ait reçu de ses ancêtres sa langue et les arts tels que nous les avons représentés, ou bien Irwing a raison, en prétendant que notre globe a éprouvé des révolutions partielles, pendant lesquelles les arts et les sciences ont été cultivés çà et là sur la terre. Si l'on n'admet point cette hypothèse, il paroît impossible de rendre raison des ruines souterraines découvertes en Sibérie, dont parlent les annales Russes, et qui supposent un peuple civilisé et des connoissances dans un pays habité actuellement par les Samojedes, hordes errantes et barbares, sous un climat où règne un éternel hiver.

Les Indiens, chez qui toutes les sciences étoient exprimées par un langage figuré, eurent certainement, aussi bien que ces autres peuples, une écriture symbolique pour première base de l'art, par laquelle ils rendoient leurs pensées sans faire usage de la parole.

§ 2. Les peuples chez qui l'on trouve encore actuellement des monumens servant à constater cette vérité, sont les Mexicains et

les Péruviens. Les premiers exprimoient leurs idées par des dessins grossiers, et représentoient par une seule figure plusieurs choses compliquées. Cependant ils n'étoient pas fort avancés dans l'art du dessin, et ne connoissoient encore, pour ainsi dire, que la ligne droite. Il faut regarder comme un phénomène aussi singulier qu'inexplicable, que tous les premiers essais de l'art se soient faits par des lignes droites, quoique ce soit la ligne serpentante que la nature offre le plus à la vue de l'homme; ce qu'il faut attribuer, sans doute, à ce qu'il est beaucoup plus facile et plus sûr de tracer une ligne droite bien exacte, qu'une ligne courbe ou serpentine, d'après de justes proportions. Dans le principe, les lignes droites, loin d'être conformes aux règles de la proportion, s'en écartoient beaucoup: elles ne pouvoient offrir l'idée des inflexions, des rondeurs, ainsi que des coupes qu'elles devoient suppléer. Il ne faut que jetter les yeux sur certaines parties d'un rôle des taxes mexicaines, pour être convaincu que, dans son enfance, l'art du dessin ne consistoit que dans des lignes droites.

On doit cependant observer que le terme de ligne droite n'est pas pris à la rigueur dans l'acception qu'il a chez les artistes, mais simplement dans celle qu'il doit avoir, d'après l'idée que nous offre sa nature; et ce n'est que dans ce sens que doit le prendre le lecteur, pour bien saisir ce qu'on va dire à ce sujet dans le moment.

§ 3. Toutes ces figures grossières de l'enfance de l'art tenoient lieu d'écriture et de langage qui, en offrant à l'œil une figure, laissoient, comme le remarque fort bien Robertson (1), l'esprit vide de pensées, de réflexion et de jugement : on peut les regarder, continue le même auteur, comme les dernières et les plus incomplètes recherches des hommes dans leur marche, pour parvenir à l'art de l'écriture. Le défaut inhérent à cette méthode commune d'exprimer les idées par des figures, si peu convenables à communiquer les raisonnemens de l'esprit, parce qu'on ne peut pas donner aux figures les mouvemens nécessaires pour faire comprendre les sentimens de l'ame, se retrouve aussi dans les

(1) Robertson, *hist. de l'Amér.*, *tom. II*, 78, *p.* 334.

représentations symboliques des Mexicains; il inspira à d'autres peuples, et particulièrement aux Egyptiens, l'idée de se servir d'hiéroglyphes, lesquels, quoiqu'infiniment moins propres que les caractères de l'écriture à rendre les pensées de l'homme, étoient cependant bien moins imparfaits que les figures ridicules dont nous venons de parler. Ce ne fut qu'après de longs et pénibles essais qu'on parvint à indiquer les choses par des sons simples, et à représenter aux yeux ces sons par des caractères également simples, mais invariables. Le travail qu'on a dû employer pour parvenir à cette perfection, se conçoit aisément par l'histoire de la langue des Chinois, laquelle n'a pas moins de quatre-vingt-dix mille mots symboliques, nécessaires pour exprimer leurs pensées; d'où il résulte que le plus grand savant de cette nation, n'est tout au plus qu'un grammairien de dernière classe, à qui toute sa vie aura à peine fourni le temps nécessaire pour apprendre à écrire sa langue.

C'est ainsi que le dessin servit, dans le principe, à transmettre les idées; et quelque grossier qu'il pût être, le simple contour linéaire tint lieu de tableaux commémoratifs, avant qu'on eût songé à la plastique et à la sculpture.

§ 4. Les Indiens nous fournissent encore un moyen de juger avec certitude les pyramides d'Egypte, que le comte de Caylus regarde comme des ouvrages merveilleux. Si l'on suit la description que Robertson fait des temples de *Mexico* et de *Cholula*, d'après Herrera et les dessins que Purchas a donnés des monumens mexicains, on trouve que la forme de leur construction étoit *pyramidale*. En parlant de ce premier temple, il dit : « Le temple de *Mexique* étoit si haut, qu'il falloit monter » cent quatorze degrés pour y arriver; c'étoit une masse de terre » solide, quarrée, et soutenue en partie par des pierres; sa base » étoit sur chaque face de 90 pieds : le bâtiment s'étrécissoit à » mesure qu'il s'exhaussoit, et se terminoit par un quarré d'environ 30 » pieds, sur lequel se trouvoit une niche de divinité, avec deux » autels où l'on sacrifioit les victimes. Tous les autres fameux

» temples, dans les *nouvelles Espagnes*, étoient pareils à celui du » *Mexique* ». En continuant, l'auteur fait cette remarque judicieuse. « De pareilles constructions ne nous donnent pas une grande » opinion de leurs progrès dans les arts et dans l'invention ; l'on » a peine à concevoir qu'une forme plus commune et plus simple » puisse se présenter à un peuple, dans ses premières recher- » ches (1). » Ce ne sont là que des masses pyramidales, lesquelles, relativement à leur construction, ressemblent aux monumens égyptiens, au sujet desquels Pococke dit : « Il est vraisemblable que » la forme des obélisques est due à ce que les tertres qu'on » avoit élevés à la mémoire des morts, ont été revêtus de pierres (2) ». Voila d'où vient aussi que quelques-unes des pyramides de *Saccara* ressemblent à des collines qu'on auroit couvertes de pierres. Ce ne fut, sans doute, que par la suite des temps que les Egyptiens construisirent ces masses en pierres.

La pyramide de la *Guiane* hollandoise, que Hartsink place sur le bord du fleuve *Masserouny*, n'est pas moins remarquable ; voici ce qu'il en dit, et que nous croyons digne d'être cité : « Un certain » conseiller de la colonie *d'Essequebo*, nommé Pypersberg, ayant » remonté à une grande hauteur ce fleuve en 1746, rencontra » après sept jours de voyage, un endroit d'où il apperçut dans une » plaine, entre de forts hautes montagnes, une pyramide d'une grande » hauteur, construite en PIERRES DE TAILLE, laquelle sembloit à la » vue être parfaitement quarrée, et se terminoit en pointe (3). » Les Indiens dirent que c'étoit la demeure de Jawaheu (que les Hollandois croyent être le diable de ces peuples); et saisis de crainte, ils ne voulurent pas assister à d'autres recherches sur ce monument.

Comment se fait-il donc qu'un peuple qui n'avoit aucune connoissance de l'architecture, qui demeuroit dans des cabanes sans fenêtres, et dont la porte n'avoit jamais la hauteur de l'homme, ait pu faire des constructions que le comte de Caylus regarde COMME DES

(1) Robertson, h. de l'Am., *p.* 344 *et* 345.

(2) Pococke, *id*, *tom. I*, *p* 79 *et* 80.

(3) Hartsink, *hist. et descript. de la Guyane*, *tom. I*, *ch.* 22, *p.* 265.

MONUMENS MERVEILLEUX POUR LEUR GRANDEUR ET LEUR SIMPLICITÉ? sans doute, parce qu'ils ne demandoient ni plus d'art ni plus de connoissances que l'élévation d'une pyramide. Ils n'avoient pas besoin de l'art que demandent nos édifices perpendiculaires, et nos voûtes; mais il leur étoit facile de couvrir des collines de pierres, ou d'établir des masses décroissantes sur une base énorme. Ils n'avoient d'ailleurs recours à cette forme pyramidale, qu'à cause de la difficulté qu'ils auroient eue à élever des édifices perpendiculaires, qui demandent tant de précisions et de soins. Dans ces constructions massives, il n'est pas besoin de calculer la pesanteur du tout sur la solidité des fondemens; puisque la périphérie de la base et sa prodigieuse circonférence offroient par-tout des points d'appui à l'ensemble de l'édifice. La construction d'une pyramide a donc été facile, du moment que les hommes ont seulement eu l'industrie de se servir convenablement de la force de leur bras, ou du secours de quelque levier; et cette espèce de bâtisse a dû coûter bien moins de peine aux Egyptiens qu'aux peuples de l'Inde, puisqu'ils avoient la connoissance de plusieurs machines qu'ignoroient ces derniers, qui étoient forcés d'avoir recours à la seule puissance corporelle.

§ 5. Les arts étoient non-seulement connus chez les Mexicains, mais on les a trouvés aussi chez d'autres peuples de l'Amérique. Plusieurs peuples avoient, quand on les a découverts, l'usage de peindre sur leurs corps différentes figures; ce qui, sans doute, n'étoit qu'un rafinement du tâtonnement. Nous ignorons de quelle manière ces figures étoient exécutées. Les Péruviens possédoient aussi le dessin, et semblent même avoir connu cet art avant les Mexicains. Nous trouvons chez ces deux peuples de grands monumens, tel que le temple du Soleil à *Pachamac*, lequel, avec le palais des *Incas* et une forteresse, formoit un seul bâtiment d'une grande demi-lieue de circonférence. Comme ils ignoroient également l'usage du fer et celui des machines, il faut d'autant plus admirer leurs ouvrages, que les édifices qu'ils ont construits, sont, en général, composés de masses énormes de pierre, qu'ils ont dû entasser à force de bras. Les

ruines d'*Atun-Cannar*, et généralement tous les *pircas des Incas*, nous prouvent qu'ils ont surpassé en industrie tous les autres Américains. Cependant l'art étoit encore fort grossier chez ces peuples, qui ignoroient encore la taille des pierres, quoiqu'ils possédassent déjà le secret de durcir le cuivre. Ils se contentoient de poser les pierres les unes sur les autres, telles qu'ils les tiroient des carrières, et ils négligeoient d'en abattre les angles, tandis qu'ils savoient les ajuster si exactement, qu'il étoit impossible d'en appercevoir les joints, quoiqu'ils n'employassent aucun ciment pour les faire joindre ensemble. Ils mettoient en œuvre des masses de pierre de trente mille livres ; et M. Pauw a raison, quand il dit que c'est faute d'instrumens nécessaires pour tailler les pierres, qu'ils ont été forcés d'employer souvent des pierres plus grandes qu'il ne leur en falloit (1).

Acosta, qui a mesuré une de ces pierres, lui a trouvé trente pieds de long sur dix-huit de large, et six d'épaisseur; cependant, ajouta-t-il, on en remarque de bien plus grandes à la forteresse de Cusco (2). Néanmoins, leurs édifices n'ont point au-delà de douze pieds de hauteur; ce qu'il faut attribuer au manque de leviers et des autres moyens que demande l'architecture. Pour ce qui est de leur étonnante patience à faire joindre exactement les pierres, on peut consulter l'*Histoire de l'Amérique*, par Robertson (3).

Tout cela prouve suffisamment combien peu d'industrie il faut pour entasser d'énormes masses les unes sur les autres, et que leurs pyramides ne donnent pas aux Egyptiens de grandes prérogatives dans l'art ; ils ne peuvent les justifier par d'autres monumens.

§ 6. Les Américains cependant approchèrent davantage de la peinture, en ce que non-seulement ils connurent le dessin linéaire, mais parce qu'ils eurent de plus le talent de l'employer sur les métaux. On trouve encore en Espagne quelques-uns de leurs ouvrages de

(1) J. Pauw, *Défense des recherches philosophiques sur les Américains*, p. 160.

(2) Acosta, *lib. IV*, *ch.* 14 ; Vega, *lib. VIII*, *cap.* 21 ; Ulloa, *entretenemientos*, *tom. I*, *p.* 391 ; A. D. R., *LXIII* ; A. S., 560.

(3) Robertson, *hist. de l'Amérique*, *tom. II*, *p.* 531.

métal, qui n'offrent rien de correct ni de beau, quoique le dessin soit passable.

De même que tous les autres peuples, les Péruviens et les Mexicains ont employé l'or et l'argent avant de mettre en usage le fer; non parce que ces deux premiers sont plus faciles à mettre en œuvre à cause de leur ductilité; mais aussi parce que l'or en paillettes et les filons d'argent ne demandent pas un travail aussi pénible que le fer qu'il faut dépouiller de ses scories, et soumettre ensuite aux efforts du marteau: il étoit plus aisé de mettre l'argent en fusion (1), et d'en produire des ouvrages agréables. D'ailleurs personne n'ignore que ce métal étoit en si grande quantité dans le Pérou, qu'on en faisoit les vases et les ustensiles les plus communs (2).

Les auteurs espagnols qui ont écrit lors de la découverte de l'Amérique, et qui, comme on sait, aimoient tant l'exagération en toutes choses, parlent avec un enthousiasme extraordinaire des admirables ouvrages des Péruviens et des Mexicains, comme devoient en effet en parler des aventuriers dépourvus de goût et de toute connoissance des arts. C'est donc avec raison que Robertson a dit: « Divers échantillons de meubles et » d'ornemens péruviens conservés au cabinet Royal de Madrid, et qui » se trouvent dans d'autres cabinets de l'étranger, doivent être admirés » plutôt relativement aux mauvais instrumens qui servoient à leur » exécution, que pour leur propreté et leur élégance; ils prouvent que, » de tous les Américains, les Péruviens ont été le plus loin, sans » dépasser néanmoins l'enfance des arts (3) ».

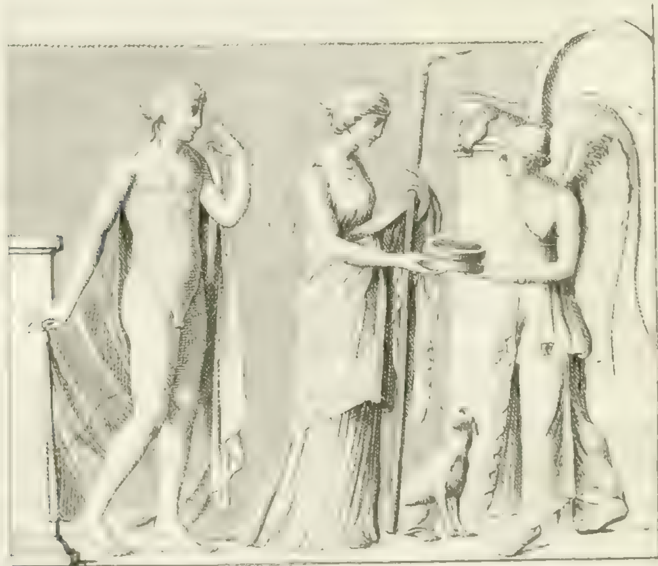
Pour ce qui est de leurs prétendus tableaux faits avec des plumes d'oiseaux, ils n'ont rien de commun avec le dessin et la peinture; et d'ailleurs ce n'est pas ici l'endroit de parler de cette sorte d'ouvrages. Il suffit d'avoir indiqué que ces peuples se servoient du dessin pour leurs figures hiéroglyphiques, avant qu'ils eussent pu songer à la sculpture et à la gravure.

(1) *Id.*, p. 372.

(2) Acosta *lib. IV*, *ch.* 4, 5; Garcilasso, *p.* 373.

(3) Robertson, *hist. de l'Amérique*, *pl. I*, *lib. VIII*, *ch.* 25.

Peut-être regardera-t-on comme déplacée la peine qu'on prend de prouver cette vérité; et elle l'est en effet relativement à ceux, pour qui l'histoire de l'Art n'a rien d'intéressant : aussi ne se seroit-on pas laissé aller à cette discussion, si l'on n'avoit pas su que le DESIPERE IN LOCO offre de l'attrait, et qu'il mérite quelque soin, puisque un homme du mérite de Lessing, n'a pas dédaigné d'écrire un Traité sur l'antiquité de la peinture à l'huile. Nos efforts méritent d'autant plus d'indulgence, que tout l'art des Grecs, avant Apelle, ne consistoit que dans une peinture linéaire ; vérité qu'on a si long-temps ignorée, et qui ne s'est même pas présentée à l'esprit de Winkelmann, et des autres grands hommes qui ont écrit sur l'art. Voila ce que nous allons chercher à développer en continuant l'histoire de la *peinture linéaire* chez les divers peuples qui l'ont pratiquée. Nous ferons connoître ensuite, à nos lecteurs, leurs moyens et leurs procédés.



CHAPITRE QUATRIÈME.

De l'Art chez les Egyptiens.

§ 1. L'Egypte, on ne peut le nier, a possédé, de temps immémorial, une grande quantité de matériaux propres à l'art, sans avoir néanmoins produit rien de beau. Les moyens qu'elle a eus, elle les a consacrés à l'apparent, au durable et au colossal, plutôt qu'à la beauté Les Egyptiens n'ont jamais connu ni la nature, ni les belles proportions, ni l'harmonie des couleurs, ni rien enfin de ce qui constitue les grâces qu'on trouve dans les productions des Grecs. Dans les figures des animaux même, qu'on doit regarder, suivant Winkelmann, comme leurs meilleurs ouvrages, ils dénaturoient ce qu'il pouvoit y avoir de bon par des formes et des attitudes mystérieuses ; ce qu'il faut attribuer à leur religion, qui leur défendoit de rien changer à la représentation prescrite de leurs Dieux (1).

L'Egypte étoit gouvernée par des prêtres, qui fiers de leur ministère auprès de l'éternel et invisible Ammon, du bœuf Apis ou du bouc de Mendès, sacrifioient le sens commun à ces tristes produits de l'égarement humain, méprisoient tous les autres états ;

(1) On peut lire une notice intéressante sur divers monumens religieux de l'Égypte, conservés tant au *musée des monumens français*, qu'au *musée central* de Paris, dans la *description historique* et *chronologique* que vient d'en donner *Alexandre Lenoir*, à la page 42. Pour la gloire des arts, la conservation des chefs-d'œuvre de l'antiquité et l'intérêt des vrais amateurs, il auroit été à souhaiter que les siècles passés eussent produit quelques hommes doués des connoissances, de la fermeté et du zèle, qui caractérisent le fondateur et administrateur du premier de ces musées,

et qui, au lieu d'encourager les arts par la liberté, et de laisser à l'imagination et aux talens un libre cours, les enchaînoient par une éternelle uniformité de modèles ; ils étouffèrent par-là toute espèce de génie, et laissèrent l'artiste dans une médiocrité accablante, qui ne put jamais s'élever au de-là des formes prescrites et répétées jusqu'à satiété. Il faut convenir aussi que les artistes égyptiens ne peuvent être considérés que comme des ouvriers qui confectionnoient des symboles divins pour la religion et les idées monstrueuses de l'imagination humaine, ou les incrustoient dans les temples, et les y peignoient (si l'on peut appeler peinture, une teinture tranchante et éclatante d'une même couleur), ou enfin qui faisoient des *Sphinx* et des hiéroglyphes dans lesquels, par la répétition continuelle des mêmes objets, ils acquirent un grand usage ; cela ne demandoit, au reste, pas plus de talent qu'il n'en faut aujourd'hui pour former les caractères de l'écriture.

Cette gêne imposée à l'art ne lui permit pas de s'élever au-dessus du simple mécanisme, qui trace grossièrement la configuration des objets.

Quoique l'art de la peinture se bornât, chez les Egyptiens, au dessin grossier des contours et à la simple ligne droite, ce peuple fut cependant celui qui, le premier, fit quelques progrès dans l'architecture, comme cela est prouvé par la solidité de ses édifices, et même quelquefois par leur élégance et leur simplicité, lorsque la localité, ou quelqu'autre raison, ne lui permettoient pas de suivre son goût dépravé pour les ornemens mesquins et déplacés. Il ne faut pas attribuer ces progrès à son amour pour le goût épuré, puisqu'il a défiguré jusqu'aux colonnes de ses temples avec des hiéroglyphes. Pour nous convaincre de ce qui vient d'être avancé, nous allons suivre les différentes époques de l'art en Egypte.

On sait que tous les anciens peuples avoient la vanité de se dire Autochtones, et de prétendre ne point devoir leur origine à quelqu'autre peuple de la terre. D'après cette idée, les Egyptiens assuroient qu'ils étoient le peuple primordial de la terre, et que

c'étoit chez eux que tous les arts et toutes les sciences avoient reçu leur naissance. Platon répéta d'après eux, que c'est en Egypte que la peinture fut inventée dix mille ans avant le temps où il vécut (1). Du temps de Pline, cependant, on parloit déjà d'une manière plus raisonnable de l'antiquité de cet art; et de l'époque de son invention jusqu'à celui où il passa dans la Grèce, on ne mettoit qu'un intervalle de six mille ans (2). Pline appuie cette assertion de plusieurs raisons plausibles ; mais il oublie néanmoins celle qui auroit pu y donner le plus grand poids. Car rien ne prouve davantage l'influence d'un despotisme insensé, et le défaut total du goût, que l'état d'enfance et de barbarie où l'art doit s'être trouvé après un laps de dix ou, du moins, de six mille ans; rien ne prouve mieux le défaut de génie d'une nation, que de voir qu'elle ose préférer ses monumens grossiers et barbares aux chefs-d'œuvre d'un peuple, qui, dans le court espace de quelques olimpiades, avoit fait plus de progrès dans les arts, qu'elle n'avoit pu en faire pendant une longue suite de siècles, ainsi que cela a eu lieu chez les Egyptiens sous les Ptolomée, relativement aux sublimes productions des Grecs; et il n'y a que la basse envie et cette haine nationale, par lesquelles les Egyptiens se sont distingués de tant d'autres nations, qui ayent pu leur faire soutenir une opinion aussi ridicule; comme si c'étoit la vieillesse qui détermine la valeur, la dignité, la grandeur de l'art et non pas les grâces, ainsi que les beautés et les perfections qui en dérivent. Nous ne nous attacherons pas à relever l'assertion du comte de Caylus, que c'est en Egypte que la peinture a pris naissance; persuadés comme nous le sommes, qu'il étoit très-facile de se tromper à cet égard.

(1) Plato, *de Legib. dial.* 2 *in opp. ex edit.* Bipon., *tom. VIII*, *p.* 66 *et* 67. Mais ce qu'il y ajoute, ne leur est pas trop avantageux, puisqu'il assure que les arts chez eux, ne se sont en rien perfectionnés dans l'espace de 10,000 ans.

(2) Plinius H. N., *lib. XXXV*, *ch.* 3, *v.*, *p.* 681.

Ce qui rend cette prétention des Egyptiens d'autant plus problématique, c'est qu'on ne trouve rien dans les annales de ce peuple, qui serve à prouver que l'art ait fait quelque progrès chez lui ; au contraire, nous le voyons dans les derniers temps de son histoire fabuleuse, au même point où il étoit dans les temps les plus reculés. Or, cela ne peut avoir lieu que chez une nation qui imite les arts d'une autre nation, et qui par là en acquiert tout-à-coup l'entière possession, ou bien les transplante de la mère patrie dans quelque colonie. Nous pensons qu'il faut en croire l'Ecriture Sainte, quand elle nous dit que le plus ancien peuple connu de la terre qui habitoit l'Inde, doit être regardé comme l'inventeur de l'architecture, de l'art de travailler le fer, et de tous les autres arts anti-diluviens, qui delà s'étendirent dans les plaines de *Sinear* (la *Chaldée*). Le pays de *Nod*, ainsi que l'assure Gatterer, se trouvoit dans les Indes ou sur ses frontières ; c'est la contrée des premiers habitans connus près de l'*Indus* et de l'*Oxen*. C'est là que vécut *Jabat*, l'inventeur de la musique; *Tatal*, qui le premier forgea le fer, travailla le cuivre, et avant eux, *Caïn* qui bâtit une ville : ce qui suppose des connoissances en architecture. Certes, il semble que l'on peut ajouter quelque créance à un témoignage, lorsqu'il correspond si bien avec les notions nouvellement acquises sur l'histoire des Indiens (1) ; et Caylus voudra bien nous pardonner, lorsque nous ne préférons pas son opinion qui n'est appuyée sur rien, à un témoignage qui lui paraîtroit à lui-même respectable, s'il avoit eu occasion de donner à ses idées un plus grand développement.

De la Peinture chez les Egyptiens.

§ 2. Nous ne pouvons juger du mérite de la peinture des Egyptiens que d'après un très-petit nombre de monumens de ce genre, que la main du temps et la barbarie des hommes ont

(1) Gatterer, *Abriss der Universalgesch.*

laissé parvenir jusqu'à nous. Nous nous sommes procurés, autant qu'il nous a été possible, les renseignemens les plus exacts à ce sujet ; et, ce qui est bien plus précieux, nous avons vu par nous-mêmes quelques peintures de ce peuple : nous pouvons donc en parler, en quelque sorte, avec certitude.

Dans le meilleur temps de l'art chez les Egyptiens, le dessin ne fut pas porté à un degré au-dessus de celui où il étoit dans son origine chez les autres peuples. Jamais les Egyptiens ne se sont écartés de la circonscription de leurs figures nues en lignes droites et peu ondulées (1), ce qui les empêchoit de leur donner de la vie et du mouvement : elles se ressembloient toutes, comme on le peut voir par celles du tombeau d'Osmandüe. Ils ignoroient absolument l'emplacement et le jeu des muscles ; et comme ils s'arrêtèrent uniquement aux simples contours des figures, ils n'avoient aucune connoissance de ces beautés qui caractérisent les productions des Grecs et d'autres peuples, ainsi que des règles par lesquelles l'artiste parvient à exciter l'admiration et l'enthousiasme des connoisseurs. Il seroit inutile de récapituler ici tout ce qu'ils ont ignoré, puisque tout leur savoir se bornoit à un contour linéaire. Voltaire avoit parfaitement raison quand il a dit : « J'ai vu les pyramides, » et n'en-ai point été émerveillé. Je regarde ces monumens comme » des jeux de grands enfans, qui ont voulu faire quelque chose » d'extraordinaire, sans imaginer d'en tirer le moindre avantage. » Quand on a voulu me faire admirer les restes de ce fameux » labyrinthe, de ces palais, de ces temples, dont on parle avec tant » d'emphase, j'ai levé les épaules de pitié : JE N'AI VU QUE DES » PILIERS SANS PROPORTIONS, QUI SOUTENOIENT DE GRANDES » PIERRES PLATES ; NUL GOUT D'ARCHITECTURE, NULLE BEAUTÉ; » DU VASTE, IL EST VRAI, MAIS DU GROSSIER (2). »

Il est impossible de s'exprimer, en moins de mots, d'une manière

(1) Winkelmann, *hist. nat. de l'Art*, *liv. II*, *ch.* 1, *p.* 104 *de notre édition.*

(2) Voltaire, *OEuvres complettes*, *tom. XXVII*, *p.* 272 *et* 273.

plus péremptoire, sur l'état des arts en Egypte. En voyant les peintures des Egyptiens, on est si révolté de ces misérables productions, qu'on en détourne bientôt la vue avec dégoût, ainsi qu'on peut s'en convaincre, entr'autres par les figures qu'ils peignoient sur les sarcophages, qui contenoient leurs momies, telles qu'on en voit au musée de Londres, dont toutes les parties offusquent également la vue. Le visage brun et sans aucun linéament, sans le moindre agrément ; les hiéroglyphes semés de tous côtés, et au milieu d'une diversité de couleurs sans mélange; les yeux enflammés; le jaune le plus dégoûtant ; des ornemens sans goût en verreries, sur-tout sur la momie de la troisième chambre de la collection de Sloane ; en un mot, tout dénonce le manque total de goût, d'ordre, de beauté, et de convenance dans ces représentations.

En faisant abstraction des difficultés que présentoit le climat de celles qui naissoient d'un gouvernement despotique et de l'influence des prêtres, il est vraiment surprenant qu'un peuple qui possédoit si abondamment tous les moyens nécessaires pour porter les arts au plus haut degré de perfection, en ait su faire si peu d'usage. Les couleurs des momies qui, après un laps de tant de siècles, ont conservé toute leur vivacité, ainsi que les couleurs fraîches et brillantes des tombeaux des rois, à Biban et Moluk, des plafonds de Tentyra et de Syene, ainsi que celles du Sphinx renversé auprès de l'ancienne Héliopolis, sont des preuves que les Egyptiens possédoient des matériaux dont peu d'autres peuples ont joui jusqu'à présent, et que le comte de Caylus a cherché dans certaines matières âcres et mordantes, par lesquelles les couleurs se trouvoient si fortement incrustées dans les corps, que la main du temps n'a pu y causer aucune altération (1). Cette conjecture est peut-être une erreur. Des matières mordantes ne sont pas toujours propres à conserver les couleurs, mais en détruisent au contraire quelques-unes, ou les

(1) Caylus, *tom. I*, *p.* 354.

altèrent du moins assez pour qu'elles ne demeurent plus les mêmes. Nous allons hasarder à notre tour une conjecture ; nous soupçonnons, non sans quelque raison, que les Egyptiens n'appliquoient pas leurs couleurs de la manière qu'on le pratique aujourd'hui, parce qu'ils ignoroient absolument l'usage des pinceaux ; ils n'avoient donc pas d'autres moyens que d'imprégner la masse encore molle de leurs ouvrages en plastique, de la couleur qu'ils vouloient y donner ; car il est au reste indifférent que cette masse consistât en une certaine espèce de cire, en un ciment propre à prendre ensuite la dureté de la pierre, ou en quelqu'autre matière semblable. Voilà ce qu'ils pouvoient exécuter facilement avec leurs outils, d'autant plus qu'ils ne connoissoient pas la chromatique, ni la partie des ombres ; peignant d'une même couleur, soit rouge ou jaune : et cette masse de ciment et de plastique durcissoit ensuite par le procédé de l'encaustique qui ne leur étoit pas inconnue, ou bien simplement d'elle-même, et elle devoit conserver naturellement ces couleurs tirées des pierres et des terres dans toute leur intégrité, qui se trouvoient amalgamées avec la masse. Vers la fin de cet ouvrage on fera connoître au lecteur la manière de préparer un pareil ciment, qui ne le cède pas, pour la dureté, à la pierre de grès, puisqu'il donne feu sous le briquet ; de sorte qu'après qu'on lui a imprimé, sans la nature d'une matière fort souple, la forme qu'on desire, il acquiert ensuite la solidité et la dureté d'une véritable pierre avec la couleur qu'on juge à propos de lui donner.

L'art de la sculpture chez les Egyptiens.

§ 3. Le même génie qui animoit ce peuple dans sa peinture, se retrouvoit également dans les travaux du ciseau : ils ont conservé les anciens usages, et, aucun artiste n'osoit s'en éloigner, ou bien y apporter quelques changemens de son imagination. Leurs divinités étoient toutes sculptées d'après un même modèle, et toutes jusqu'aux temps des Perses et des Grecs, l'étoient d'une manière pitoyable.

Cet art fondé sur une connoissance profonde du jeu des muscles extérieurs, observé par les artistes modernes, connu sous le nom peut-être trop général d'anatomie, étoit absolument ignoré chez eux.

Les modèles d'après lesquels les peintres et les sculpteurs auroient pu étudier l'art, étoient en outre tellement dépourvus de grâce et de beauté, qu'ils ne présentoient dans l'étude du nud, que la figure petite, brune, lourde, d'un copte disgracié de la nature, ou pour mieux dire, d'un égyptien; et par conséquent n'offroient pas de belles copies d'après des originaux aussi difformes. A quoi auroit servi à un artiste égyptien la connoissance de l'anatomie, lorsqu'il devoit la rechercher sur un corps hideux. Elle ne pouvoit pas même servir à la représentation d'un beau idéal, puisque celui-ci ne consiste que dans la réunion des beaux détails de la nature en un tout? Et comment l'idée d'un artiste pouvoit-elle être dirigée vers un objet qu'il ne peut envisager ni dans son ensemble, ni dans ses parties?

On nous permettra ici une observation; Winkelmann et Caylus qui suivent Diodore dans leurs détails de l'art d'embaumer les corps morts, et concluent, de l'aversion des Egyptiens contre les parachistes, l'impossibilité d'acquérir des connoissances anatomiques, ont l'air d'ajouter foi à ce récit, qui porte tout le caractère d'un conte. Diodore a dit, que le parachiste qui opéroit des cadavres pour les embaumer, afin que les Taricheutes puissent en enlever les intestins, étoit obligé de s'enfuir avec promptitude, aussitôt l'incision faite, et au milieu d'une grèle de pierres et d'imprécations dont il étoit gratifié par le public (1). Caylus paroît croire sérieusement à cette histoire (2), et Winkelmann qui ordinairement n'étoit pas très-crédule, va jusqu'à métamorphoser ce public en parens qui devoient être présens (3). Diodore contredit lui-même cet exposé, puisqu'il dit, quelques pages auparavant, que le

(1) Diodore, *lib. I*, *cap.* 91, *p*, 79.
(2) Caylus, *O. B. I.*, *p.* 358.
(3) *Hist. de l'Art*, *tom. I*, *p.* 99.

cadavre étoit livré par la famille aux embaumeurs chez lesquels se trouvoient souvent beaucoup de cadavres réunis, qui étoient en conséquence marqués par des écrivains destinés à cet effet; afin que, comme le remarque judicieusement Caylus lui-même, il n'y eut pas d'échange. Que venoient donc faire ces parens? Troubler le travail des embaumeurs, qui ne se faisoit jamais en public, leur donner la chasse avec des pierres et des imprécations? Il seroit ridicule de supposer qu'ils restassent tranquilles et silencieux pendant l'opération, pour lapider ensuite ceux qui la faisoient. Ne seroit-ce pas jetter une triste lumière sur le bon sens de ce peuple? et la chose seroit-elle croyable pour le lecteur réfléchi? Qui pourra penser que ces embaumeurs s'occupoient journellement de pareils travaux, sans aucun intérêt? Certes ils devoient avoir d'autres occupations ou être trop habitués à l'art d'embaumer, pour prendre en considération les insultes qui ne les regardoient pas, et qui leur assuroient au contraire un métier avantageux? Peut-on d'ailleurs supposer un homme qui, sans être fou, s'adonneroit à un état, dans lequel sa tête seroit journellement menacée de coups de pierres, et qui le tiendroit dans un danger continuel de sacrifier son existence. On voudra bien nous pardonner cette petite digression. Nous ne voulions que prouver à nos lecteurs, avec combien de circonspection il falloit lire les anciens auteurs, sur-tout ceux qui ont écrit sur les Egyptiens et les siècles reculés; parce que ces peuples ont induit les Hérodote, les Diodore et beaucoup d'autres, dans des erreurs que ceux-ci nous ont transmises fidèlement.

Nous retournons à leurs statues, que le temps et les ruines nous ont transmises : on y retrouve le même goût grossier et colossal qu'ils ont prodigué dans leurs monstrueuses pyramides, monument du despotisme et de la barbarie ; tels que les deux colosses assis sur les pyramides du lac Moéris (1); les colosses des Memnon près de Médinet-Habou. Le piédestal d'une statue avoit, suivant Pococke, 30 pieds de long sur 70 de large; la hauteur de la

(1) Diod., *L. C.*, *ch.* 52, *p.* 47. Pococke, *a*, *a*, *O.I.P.*, *p.* 102.

plante des pieds jusqu'aux genoux étoit de 90 pieds (1). A cette même classe appartenoit la statue gigantesque d'Osmandüe, et tous les colosses renfermés dans leurs temples. Qui voudroit chercher les moindres traces du goût et de l'art dans ces masses informes et contre nature, produits d'une imagination monstrueuse auxquels les charmes de la nature et l'application des arts n'ont eu aucune part ?

Leurs autres statues de grandeur naturelle, pigmées ou mignatures, étoient également dénuées de beauté, et annonçoient l'absence totale des principes, proportions et symétrie; ils travailloient la pierre comme leur peinture avec des lignes droites et peu ondulées dans le nud; des attitudes roides et forcées, avec des membres serrés contre le corps lorsqu'ils étoient debout, ou bien réunis symétriquement sur les genoux; ce qui annonçoit une absence totale de vie et de mouvement. L'ostéologie et les muscles se montroient peu ou lourdement, ainsi que l'offre le dos d'une statue d'Osiris (2). Quant aux veines, on en faisoit abstraction totale. Winkelmann fait exception des sphynx égyptiens, et cite pour preuve celui de basalte noir à la ville de Borghèse, celui de Dresde, et quatre lions, du côté du Capitole, et à la Fontana Felice, également de basalte noir. Nous devons convenir que ces morceaux et d'autres semblables n'ont rien pour nous de convainquant. Il y a, à la vérité, bien long-temps que nous ne les avons vus; mais nous nous souvenons avec exactitude de la remarque d'un ami, lequel, à cause de cette différence même existante dans ces sphynx et représentation d'animaux, ne les a pas attribués aux temps modernes, mais à ceux des Ptolomée. Cette opinion paroît encore constatée, parce que les plus anciennes figures d'animaux, comme les sphynx au temple de Thèbes, sont d'une stature colossale, par conséquent entièrement inapplicables à la vraie nature. Les Perses et les Grecs ont eu beaucoup d'influence sur l'art en Egypte; et nous soupçonnons toujours qu'on se trompera plus facilement, lorsque l'on attribuera des ouvrages passables à la plus haute antiquité, qu'aux époques plus tardives. Un œil accoutumé

(1) Pococke, *p.* 163 *et* 164.

(2) *Idem*, *p.* 231, *fig.* 63.

à la proportion et à la symétrie des figures d'animaux, ne peut supporter la disposition dans les figures humaines. L'on ne conçoit pas, lorsque les figures d'animaux, ainsi que celle de l'homme, servoient à la représentation des symboles divins, comment l'artiste auroit pu garder plus de liberté dans les premières que dans les dernières; et cette même loi qui l'arrêtoit dans le perfectionnement de la stature humaine, devroit également comprendre celle des animaux; puisque, encore une fois, les uns comme les autres servoient à représenter la Religion et la Divinité.

Les Egyptiens n'entendoient pas mieux tout ce qui regardoit les détails que la combinaison de ceux-ci en un ensemble bien proportionné: ils n'ont pas produit un seul ouvrage dans lequel les yeux se trouvent convenablement exprimés; et Winkelmann a grande raison lorsqu'il dit : « Les Egyptiens n'avoient pas même l'idée de ces doux profils de » têtes grecques; le nez de leurs figures est gros et épaté, tel qu'ils » le voyoient aux individus de leur pays. L'os de la joue est saillant et » fortement indiqué; le menton est toujours petit et fuyant en arrière: » tout cela donne à l'ovale du visage un air d'imperfection, et de mau- » vaise grâce. La ligne que forment les lèvres fermées, qui, dans la » nature, du moins chez les Grecs et les autres Européens, descend » un peu vers les angles de la bouche, se trouve tirée en haut chez » les Egyptiens (1) »; défaut qu'on retrouve dans le plus grand nombre de leurs statues, parmi lesquelles nous ne citerons que l'Harpocrate du docteur Mead (2), et la tête si connue de la Villa-Altieri. On passe sous silence leurs monstres, leurs divinités à tête d'animaux, leurs sphynx hermaphrodites, leurs canopes, et autres tristes productions d'une imagination égarée.

Leurs figures drapées étoient aussi détestables : celles de la collection du duc de Richmond (3), peuvent en donner aux lecteurs une preuve visible. Une de ces statues debout a, de même qu'une

(1) Winkelmann, *tom. I*, *p.* 109.
(2) Pococke, *id.*, *fig.* 65.
(3) *Idem*, *pag.* 429, *fig.* 76.

autre qui se trouve dans la galerie Barberine, une robe qui s'écarte du haut en bas en forme de cloche sans le moindre plis, et vient se terminer en cercle contre tout principe. La statue d'Isis donne l'idée d'un autre genre d'habillement qu'on ne sauroit néanmoins distinguer de la nature nue, que par le ligament aux chevilles des pieds. Dans une statue du Capitole, l'habit est marqué par un anneau au milieu de la partie supérieure du bras ; et cela doit représenter une tunique couvrant tout le corps jusqu'à la plante des pieds; la poitrine se trouve néanmoins découverte. La Villa-Albani offre une petite exception à ce que nous venons de dire dans un ouvrage égyptien, où l'on voit des plis à peine sensibles, se former vers la poitrine ; mais ces plis, dans leur continuité, dérobent si peu la nature, qu'elle ne paroît pas même gazée par une draperie. A peine peut-on, en voyant cette prétendue statue drapée, se défendre de l'idée que les anneaux aux bras et aux pieds doivent représenter des ornemens, ou une certaine manière de l'artiste égyptien, plutôt que des habillemens. Tout ce qui constitue le vêtement de leurs figures, est sans connoissance du jet de plis ; et celles qui font exception, appartiennent au temps des Grecs : leurs draperies étoient ordinairement droites, roides et sans rien de naturel, à-peu-près comme celles du plus ancien style étrusque, qui nous offre beaucoup d'analogie avec celui d'Egypte. Leurs travaux en bas-relief ont la même imperfection : les figures de leurs temples, dans les plus anciens temps, étoient généralement gigantesques (1), et ils croyoient les embellir, en leur donnant des teintes uniformes et en les peignant sans aucune connoissance de clair-obscur. Winkelmann veut à la vérité excuser cette méthode, par la raison que tous les ouvrages en relief portent leurs lumières et leurs ombres; fussens-ils d'une même couleur. La position du bas-relief et la manière de le couvrir de couleurs, ne sont pas des objets indifférens. Lorsque la lumière tombe en ligne directe

(1) Pococke, *voyez l'endroit où cet auteur décrit les temples égyptiens.*

sur le bas-relief et sur une couleur épaisse et ardente, on n'obtient jamais le même effet que si la lumière vient de côté, et que l'ouvrage puisse faire jouer ses ombres. Une pareille observation ne pouvoit être faite par un peuple qui a toujours borné ses travaux à la simple manœuvre et à une éternelle monotonie; mais par celui qui procédoit dans les arts avec cette liberté et ce jugement que l'on chercheroit envain chez les Egyptiens, avant qu'ils fussent dominés par les Grecs. L'opinion de Winkelmann seroit plus vraisemblable, si leurs peintures sur les surfaces de leurs murs offroient la moindre dégradation des couleurs; mais on ne doit pas s'attendre à en trouver. On croit donc pouvoir conclure de ce que les Egyptiens n'ont laissé aucun monument de leurs connoissances dans le clair-obscur, et qu'au contraire tout ce qui est parvenu jusqu'à nous de leur art, se trouve absolument dénué de cette connoissance, qu'elle a dû leur manquer entièrement.

Les Egyptiens avoient aussi des divinités ailées : les Etruriens et les Phéniciens les ont imités. Les ailes prenoient ordinairement sous les hanches, et continuoient à couvrir les figures jusqu'aux pieds. L'Isis sur ses *tables* se représentoit avec des ailes pareilles étendues en avant pour ombrer toute la figure, dans le genre des Chérubins (1). Sur une médaille de l'isle de Malthe, on voit aussi deux figures dans ce genre, mais ayant des pieds de bœufs, les ailes étendues au-dessous des hanches. On peut d'ailleurs consulter Winkelmann plus amplement sur cet objet.

Architecture des Egyptiens.

§ 4. Les anciens Ethiopiens qui peuplèrent Thèbes, étoient descendus du pays au-delà des Cataractes : ils demeuroient dans les cavernes, avant que les arts eussent pénétré chez eux, par le commerce avec

(1) Pococke, *p.* 58.

les Indiens et les Bracmanes expulsés de leur patrie. Leur attachement à leurs anciennes habitudes a donné à leur architecture ces formes que nous retrouvons chez leurs colonistes, en Egypte. Ces peuples aimoient à se creuser des habitations dans la terre, à y construire d'énormes bâtimens et à donner même à leur construction sur terre des formes de grottes et de cavernes, en conservant des épaisseurs de murs de vingt-quatre à trente pieds, comme nous l'avons déjà remarqué dans leurs temples.

Leurs pyramides avoient dans les fondations souterraines des voûtes à cent soixante pieds de profondeur, qui formoient des conduits énormes, par lesquels les pyramides communiquoient entr'elles dans leurs constructions sous terre (1). En général, leurs travaux extérieurs ne sont rien auprès de la grandeur de ceux qu'ils ont construits dans l'intérieur de la terre. Le syrinx de la grande pyramide de Memphis communiquoit jusque dans celle du labyrinthe. Pausanias parle de plusieurs autres qui, de son temps, se trouvoient à Memnonium (2). Pococke parle aussi d'un syrinx qui, de Memnonium, s'avance sous les collines et les grottes (3). On ne doit pas omettre ici les trois mille appartemens des rois dans le labyrinthe, dont la moitié étoit creusée sous terre dans le roc (4); les grands palais des rois de Thèbes dont les vastes appartemens supérieurs étoient travaillés dans la pierre (5); les tombeaux des rois au milieu des rochers énormes de Biban-el-Moluc (6); les cavernes dans les montagnes entre Sondao et Montfalouth (7) près d'Archemonnaim; l'ancienne Hermopolis ou Selinon; Beni-Hasan, Hipponon, Hajar-Silsily; les tombeaux près Metrahenny, Codrikshan, Eligournon, dont non-seulement les avenues sont entièrement comblées, mais se trouvent ensevelies dans les entrailles de la terre. C'est au goût des troglodites qu'il faut attribuer le rocher creusé devant

(1) Amien Marcellin, *lib. XXII, ch.* 15, *à la fin.*

(2) Pausanias, *in Attic.*, *lib. I*, *ch.* 42. Strabon, *XVII*, *p.* 816.

(3) Pococke, *comme ci-dessus*, *p.* 158.

(4) *Idem*, *p.* 96.

(5) *Idem*, *p.* 162.

(6) *Idem*, *p.* 158.

(7) *Idem*, *p.* 115 *et* 116.

le temple de Sais, qu'Amasis y fit transporter avec tant de peine d'Eléphantine.

Leurs travaux hors de terre étoient également monstrueux, ainsi que nous l'avons déjà dit : leurs colonnes étoient sans proportions ; et comme ils les couvroient d'hieroglyphes, souvent même par-dessus, de peintures ; on conçoit qu'elles ne pouvoient pas faire un bel effet à l'œil accoutumé au vrai beau. Le bariolage annonce toujours le manque de goût, quoiqu'il n'en plaise pas moins. Ils défiguroient leurs temples par des figures de chérubins, ou de monstres, moitié hommes et moitié animaux, ou bien par des colosses sans charmes ni beauté : les portes de leurs temples étoient pyramidales, elles produisoient par conséquent un mauvais effet, parceque l'œil préfère, dans les ouvrages d'architecture, le naturel, ainsi que les lignes droites et les proportions qui en résultent aux courbes, aux raccourcies, et aux extrémités pointues. L'on ne peut reconnoître comme une beauté, des tours et des masses semblables, lorsqu'elles forment des ornemens inutiles aux temples et aux églises. Il en est de même des statues sur les toîts et les hauteurs, d'où elles ne peuvent être distinguées d'une manière agréable ni précise, parce qu'on ne sauroit ni découvrir assez, ni détailler de pareils ornemens qui se trouvent en contradiction avec la nature, quoiqu'ils puissent bien contenir en eux-mêmes des beautés d'architecture ; mais, lors même que l'ensemble envisagé d'un certain point de vue, produiroit le plus bel effet, cela est indifférent à celui qui le regarde. Quant à l'inconvenance qu'il y a à placer ces beautés hors du point de vue naturel, nous laissons là-dessus à chaque connoisseur son opinion. C'est peut-être un prejugé chez nous, dont on devroit demander pardon. Nous terminons ce paragraphe par une remarque de Diodore, qui dit, que de pareils ouvrages n'étoient que des produits du plus cruel et du plus violent despotisme : il parle des deux rois qui se sont fait élever des pyramides. HAS LICET, dit-il, SCULPTURÆ SUÆ DESTINASSENT REGES ; ACCIDIT TAMEN UT NEUTER IBI CONDERETUR. PLEBS ENIM PROPTER LABORUM

MOLESTIAS, REGUMQUE CRUDELITATEM ET VIOLENTIAM, ILLIS INFENSA, CADAVERA ET MONUMENTIS SE ERUITUROS ET DISCERPTA IGNOMINIOSÈ ABJECTUROS, INTERMINABATUR (1).

§ 5. Quelque mauvais que fût le goût des Egyptiens, dans les formes de leur architecture, et quelque reculés qu'ils fussent en tout ce qui concernoit le beau dans les arts, ils ne s'en sont pas moins distingués par leurs machines, par la durée et la beauté de leurs matériaux, et par leurs soins et leur patience dans les travaux. Si ce peuple qui a osé creuser des montagnes, percer la terre dans tous les sens, élever des masses jusqu'à la hauteur des nues ; si ce peuple avoit possédé le goût et l'art des Grecs ; son histoire relativement aux arts seroit incroyable : ou si la fureur du temps, des guerres et du vendalisme, en avoit épargné ou conservé quelque reste, quel sujet d'admiration pour nous! Que n'éprouvons-nous pas au récit des anciens et des modernes, de Strabon et de Savary, par exemple, lorsqu'ils nous parlent de la grande rue d'Alexandrie, large de cent pieds, qui étoit ornée, des deux côtés, de magnifiques palais, dont la barbarie nous a laissé à peine quelques ruines!

Les Egyptiens connoissoient les matériaux, et des procédés dans les arts qui ont été perdus avec le temps, et dont les connoisseurs desireroient bien retrouver la trace. Malgré toute l'imperfection du goût et des ouvrages de l'art des Egyptiens, nous ne pouvons pas nous empêcher de leur accorder d'autres avantages.

L'architecture, la sculpture, la plastique, même l'art de graver sur des pierres, qu'ils ont connu de temps immémorial, ne laissent aucun doute sur leur connoissance du dessin, base de tous les autres arts. Les caractères symboliques, appellés hiéroglyphes, qu'ils employoient, les obligeoient à dessiner ; et cette application du dessin au langage, a fait qu'ils ne l'ont employé qu'à représenter des sons et des idées, et les a empêchés de groupper plusieurs figures, parce qu'une simple figure leur grouppoit plusieurs idées. Lorsqu'ils furent par-

(1) Diodor. Sic., *lib. I*, 64, *p.* 56.

venus à avoir un alphabet composé d'images, et qu'ils furent habitués à l'employer pour exprimer leur langage ainsi que leurs pensées; la conservation des notices historiques ne pouvant leur être indifférente, ils restèrent à l'emploi de leurs figures sans rien y changer. Delà il résulta que la peinture qui dérive de l'art du dessin, ne pût ni ne dût se perfectionner, parce que les moindres modifications de l'ancien style auroient obscurci les idées, et rendu des périodes entières de leurs histoires, incertaines et fautives.

Non-seulement ce qui vient d'être dit, mais encore leur manière de dessiner, les empêcha de faire quelque chose de grand dans cet art : la pratique leur auroit rendu en même-temps nécessaire cette dégradation des couleurs, sans laquelle l'art ne sauroit jamais s'élever, ni rien produire de merveilleux; et cette dégradation des couleurs se trouvoit opposée à ce système de durée et de solidité auquel ils paraissent avoir consacré presque tous leurs ouvrages. Cette propention de s'immortaliser avec leurs travaux, et le peu de solidité que présente la peinture, les conduisoient de préférence vers le dessin plastique qu'ils ont poussé très-loin, par rapport au travail des matériaux, mais où ils se sont aussi arrêtés. Par suite de ce penchant à l'immortalité, et pour vivre et revivre après des milliers d'années par leurs travaux, ils ont donné la préférence au bas-relief sur le relief entier, qui étant entièrement à découvert, et travaillé sans tenir à la masse principale, étoit susceptible d'une destruction plus facile, soit par les accidens, ou par le temps.

Comme nous l'avons déjà observé, ils ont possédé aussi l'art de conserver la fraîcheur et l'éclat des couleurs : ce qui pouvoit difficilement s'opérer sans connoissances encaustiques. Ils avoient en outre des moyens d'imprimer des couches d'or et des couleurs sur les pierres angulaires de leurs voûtes et d'autres parties de leurs bâtimens, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, et cela avec la perfection que les restes de ces travaux conservent encore dans tout leur éclat.

Caylus s'est occupé beaucoup de cet art de dorer à froid; et quelqu'étonnant qu'il lui parût, il croit en avoir trouvé le secret, et en appelle à l'explication de la 74e. *planche* DE SES ANTIQUITÉS; mais toute cette explication montre jusqu'où Caylus a porté la recherche des ingrédiens, sans rien prouver quant à la découverte du secret. « Il est sans doute inconcevable, dit Calau, que Caylus » ait oublié l'essentiel dans sa découverte de la PEINTURE ENCAUS- » TIQUE, et que par une simple préparation de cire, quelques » idées sur la calcination et l'aide du feu de charbon, il ait » été entraîné sur des routes qui n'ont jamais été celles des anciens; » et c'est là une des grandes raisons qui fait qu'on n'a trouvé, entre » les nouveaux morceaux et les anciens, aucun des rapports qu'on » avoit droit d'attendre de cette découverte. »

Les Egyptiens, à en juger par la durée de leurs travaux, avoient en même-temps une connoissance approfondie de ces matériaux raisineux encaustiques (peut-être ne trouvera-t-on pas ce mot hors de place, lorsqu'on y ajoutera l'observation que l'encaustique se composoit des moyens siccatifs, que leur nature durcissoit plutôt que l'emploi du feu) : c'est avec ce procédé heureux qu'ils ont formé les compositions qu'il nous est encore si difficile de concevoir : c'est dans cette classe aussi qu'il faut compter leur terre à ciment ou plastique. Ils avoient un moyen semblable de donner à leurs briques, sans le secours du feu, et quoique simplement séchée au soleil, une dureté et une conservation qui les faisoient préférer à leurs pierres calcinées.

On trouve aussi que ces peuples entendoient l'art de faire la porcelaine; il y en avoit d'une qualité plus ou moins perfectionnée. La plus commune consistoit en une espèce de terre vernie, comme on le découvre dans les petites figures égyptiennes, qui se trouvent en grand nombre dans leurs cimetières, à Saccara. Le vernis est posé avec plus d'égalité dans les teintes, que chez les modernes, dans des travaux à peu-près pareils. Ceux qui sont plus fins, sont couverts d'un émail, comme on s'en sert dans les manufactures de

la Chine. Quelques-unes de ses figures sont vuides, l'on n'en trouve aucune dont le feu ait altéré la couleur ; ordinairement le dedans est blanc, et le dehors porte un émail bleu (1). Calau a trouvé un art neuf; celui de peindre avec de la cire éléodorique, sur des terres de porcelaines, tables de cristaux, et fusions blanches d'Hollande, sur des vases sans vernis, et sur des fonds secs; sa manière est excellente, et produit un effet extraordinaire. Comme nous sommes possesseurs de ce secret, nous nous proposons d'en faire part sans aucune réserve à nos lecteurs, dans le chapitre de l'*Encaustique*. Cette invention peut s'appliquer à l'embellissement des objets les plus nécessaires à la vie, par exemple, dans la construction des poëles avec des briques non vernissées, à très-peu de frais, et avec cet avantage qu'on ne peut pas distinguer leur réunion. Cet art est sur-tout avantageux pour copier dans la plus grande perfection les vases étrusques, dont la préparation dans une seule couleur avec des contours purement linéaires, n'est ni difficile, ni dispendieuse.

Nous passons sur différentes opérations chimiques des Egyptiens, comme n'appartenant pas essentiellement à l'art ; nous remarquerons néanmoins qu'ils y avoient fait de grands progrès, lesquels méritent d'autant plus notre attention, qu'ils ont eu de grandes difficultés à vaincre ; mais ce qui est le plus digne de remarque, c'est leur manière de couler les métaux, et de faire la porcelaine, qui devoit présenter d'autant plus de difficultés, qu'ils manquoient totalement de bois, ainsi que l'observe Caylus (ils pouvoient cependant se le procurer par la navigation du Nil en deça des Cataractes, et en le tirant de l'Ethiopie). Sans nous perdre dans des recherches ingrates, s'ils avoient ou non des fours, nous pouvons avancer, avec certitude, qu'ils n'avoient pas besoin de feu pour la plus grande partie de leurs travaux en terre, mais qu'ils se servoient d'une espèce de glaise plastique vernissée, ou d'écume de mer. Voilà la cause fondamentale qui fait que ces ouvrages se trouvent sans aucun émail, et

(1) Caylus, *tom.* 2, *p.* 370.

qu'on les voit couverts avec un vernis d'une beauté, d'une finesse et d'une transparence admirables : ils n'y employoient ni pinceau, ni aucun autre instrument, et ne se servoient que d'une éponge fine, avec laquelle ils étendoient avec beaucoup de douceur cette matière sur leur terre. Nous aurions encore beaucoup d'observations à faire sur l'art chez les Egyptiens, mais nous les réserverons pour une autre occasion, ne voulant pas trop étendre ce chapitre. Nous allons donc passer aux notions de l'art chez les Etrusques.



CHAPITRE CINQUIÈME.

De l'art chez les Etrusques et les Grecs dans les plus anciens temps.

§ 1. Il est incontestable que chaque peuple qui dérive d'un autre, adopte beaucoup de ses usages, les conserve; et lorsque le génie du perfectionnement n'est entravé par rien, les change peu-à-peu, au point que, sans les ouvrages de l'antiquité ou d'autres documens, à peine pourroit-on découvrir leur origine. Winkelmann assure dans son histoire de l'art, d'après son enthousiasme pour la Grèce, qui se trouve justifié par le grand et excellent goût de ce peuple, que l'art naquit de la même manière chez tous les peuples qui l'ont exercé, et que c'est une erreur que de lui attribuer une patrie particulière (1). « Dans la Grèce, dit-il, ainsi que dans les pays orientaux, l'art a » commencé par une extrême simplicité ; d'où il résulte que les » Grecs, au lieu d'en avoir emprunté le germe des autres nations, » pourroient bien en être les inventeurs. Ces peuples avoient déjà » trente divinités révérées, sous des formes visibles, dans le temps » qu'on ne les représentoit pas sous la figure humaine (2) ».

Il continue : « Les premiers essais de figures chez les Grecs, étoient » composés de lignes simples et pour la plupart droites. Les anciens » écrivains rapportent, que les commencemens de l'art furent les » mêmes chez les Egyptiens, les Etrusques et les Grecs, qui ne » mettoient point de différence dans la composition de leurs figures » (3). » On ne veut pas relever ici la contradiction dans laquelle tombe ce grand homme, lorsqu'il dit, dans ses observations sur

(1) *Hist. de l'Art.*, *tom. I*, *p.* 7.

(2) *Idem*, *tom. I*, *p.* 12.

(3) *Idem*, *ibidem.*

l'histoire de l'Art : « L'art du dessin paroît avoir été porté de
» chez les Grecs chez les Tyrréniens ou les Etrusques ; l'on peut
» conclure ceci d'après l'établissement des Colonies grecques en
» Etrurie ; mais sur-tout d'après les images qui sont puisées dans les
» fables, ainsi que l'histoire grecque est représentée sur beaucoup
» de travaux d'artistes étrusques. Il soutient cette opinion par une courte histoire des voyages des Pelasges, laquelle n'est pas entièrement exempte d'anachronismes et d'erreurs.

Nous croyons pouvoir le contredire facilement par l'histoire même de ces peuples. Les Pelasges étoient les premiers habitans connus de la Grèce : suivant Hérodote, ils venoient de la Samothrace (1). Ils s'étendirent d'abord dans la partie qui prit ensuite le nom d'Attique. D'Athènes, ils furent du côté de Dodone, prirent ensuite possession de l'Arcadie et de l'Hæmonie, connue plus tard sous le nom de Thessalie. Ils furent chassés de ces pays par les Kurétes, les Léléges, et par Deucalion ; ils se refugièrent alors vers la Bœotie et l'Eubée. Quelques-uns d'entr'eux s'en allèrent non comme colonistes, mais comme bannis, vers l'Asie et l'Italie ; et c'est là la première émigration des Pelasges en Italie, que Winkelmann a tort d'attribuer à la trop grande population. Deucalion vint en Thessalie dans la neuvième année du règne de Cécrops à Athènes, c'est-à-dire, environ quatre cents ans avant la prise de Troye : il aborda, s'il faut en croire les marbres de Paros, en Lykorie près du Parnasse. Certainement on ne peut supposer que deux cents ans avant la guerre de Troye, la trop grande population des Grecs ait pu forcer ces peuples à une émigration ; puisque dans le temps même de cette guerre, toute la Grèce étoit dominée par des petits princes, dont chacun en son particulier étoit très-peu puissant. D'après les Scholiastes de Pindare, toute la population de l'Attique s'élevoit à 20,000 ames (2). Quelque petite que soit cette évaluation, elle paroît encore forcée, parce que du temps des Cécrops, les habitans de l'Attique

(1) Hérodote, *liv. II*, *ch.* 50 *et* 51.   (2) Schol. Pin., *olimp.* 9.

étoient sauvages, et sans aucune constitution civile ; et cet état sauvage étoit tellement caractérisé, suivant les manuscrits de Jean Antiochenus Malala, qui est conservé dans la bibliothèque d'Oxford, que même le mariage n'y étoit pas connu ; ce manuscrit dit : « Avant » les temps de Cécrops, les femmes de l'Attique, des environs » d'Athènes et lieux circonvoisins, s'allioient à la manière des » animaux, avec le premier qui leur faisoit plaisir. Une femme ainsi » alliée ne portoit pas le titre d'épouse, puisqu'elle s'abandonnoit au » premier venu, aussi long-temps qu'il desiroit la garder : souvent » l'homme la cédoit à un autre qui vouloit s'en charger. Cet usage » est à présent absolument défendu dans l'Attique, et les femmes » sont obligées de rester avec celui qu'elles ont choisi. Après que » Cécrops fut venu d'Egypte, il donna cette loi et changea les » mœurs de l'Attique au point qu'on abandonna les anciens usages, » et qu'on en adopta de plus convenables ; les filles qui n'étoient » point mariées, prirent des époux, et celles qui n'étoient plus filles, » prirent ceux qui leur convenoient. » La même chose est rapportée par Joh. Tzetzes (1) et par d'autres. Chacun peut se persuader facilement combien ces usages sauvages sont contraires à la population ; et quoique le même manuscrit ajoute : « Personne ne » connoissoit ses enfans, et la mère se contentoit de les distribuer » à ses amans, suivant son bon plaisir ; CEUX-CI LES RECEVOIENT » AVEC JOIE, » cela ne prouve encore rien en faveur d'une grande population.

Mais Winkelmann avoit d'autres raisons pour ne pas approfondir davantage l'histoire de la Grèce : il auroit été obligé de toucher à l'origine de l'art chez les Grecs ; et un éclaircissement plus précis à cet égard, n'auroit pas répondu à sa prédilection pour ce peuple. Il se garda bien de reconnoître, dans cette émigration volontaire, les chefs des Phéniciens et des Egyptiens qui ont chassé les Pelasges, et ont introduit dans la Grèce les divinités phéniciennes ou égyptiennes

(1) Joh. Tzetzes *Chil.* V. H. 18.

avec l'art de les représenter. Il est incontestable que les Phéniciens ont dû leurs arts aux Egyptiens dont ils étoient voisins. Quatre cents ans avant Cécrops, Inachus vint de Phénicie : il fonda le royaume d'Argos, et fit connoître aux Grecs les divinités que les Phéniciens appelloient *Eloïm*, et les Pelasges, *Deoï*. Hérodote assure qu'ils eurent encore d'autres Dieux, dont les noms leur vinrent d'Egypte ; l'oracle de Dodone leur en donna la permission (1). Cependant cela ne peut pas regarder tous les Dieux : il faut que ceux des Phéniciens eussent déjà été connus des Grecs, puisque sans cela ils ne se seroient pas adressés à un oracle de Jupiter. Les Pelasges qui sont venus de l'île Samothrace, ont apporté dans la Grèce le culte qu'ils connoissoient depuis long-temps des Kabires; divinités qui, d'après le fragment de Sanchoniathon, étoient d'origine phénicienne. Il dit : « D'*Anignus* » et de *Magus* naquirent *Misor* et *Sydik*, *le Libre et le Juste*, QUI » ONT TROUVÉ L'USAGE DU SEL. *Sydik* eut pour enfans les *Dios-* » *kures*, ou les *Kabires*, qui ensuite s'appelèrent *Corybantes* ou » *Samothraces* ». On connoissoit déjà Minerve du temps d'*Ogygés*, ainsi qu'on peut le voir dans MEURSIUS DE REG. ATHEN., *lib. I*, *cap.* 4 *et seq.*

Cécrops, qui d'après les marbres d'Arundel, lesquels se rapportent avec la chronologie de Censorin (2) et celle de Denis d'Halicarnasse (3), vint dans la Grèce quatre cents ans après Inachus, et moins de quatre cents ans avant la prise de Troye, étoit non-seulement Egyptien de naissance d'après Joh. Tzetzes et d'autres (4) ; mais il étoit aussi le premier qui ait élevé des statues à Jupiter et à Minerve (5). Voilà donc des traces des statues égyptiennes dans la Grèce, quatre cents ans avant la guerre de Troye. Nous voyons comment l'art a

(1) Hérodote, *lib.* 2, *cap.* 50. Les Grecs consacrèrent, dans la suite, leurs plus beaux travaux aux exploits romanesques de ces divinités, ainsi qu'on peut le voir dans ce qui en est parvenu jusqu'à nos jours.

(2) Censorin, *de* D. N., *cap.* 8.

(3) Dion. Halic. A. R., *liv. I*, *p.* 14.

(4) Joh. Tzetzes, *lib*, *cap.* 4.

(5) Euseb., *præp. evang.*, *lib. X*, *cap.* 9, *et chr. can.*

commencé dans la Grèce: tout ce qui paroissoit peu vraisemblable dans la ressemblance des statues des anciens Grecs, avec celles des Phéniciens, des Egyptiens et des Etrusques, disparoît; nous comprenons à la fin comment quatre peuples, alliés ensemble, peuvent posséder en commun la même dureté, le même style et la même exécution. Cette similitude seroit encore plus extraordinaire, si chacun d'entr'eux avoit travaillé sans communiquer à l'autre ses premières connoissances. Nous ne toucherons, en attendant, ici que ce qui concerne les divinités ailées de ces peuples.

§ 2. Les Etrusques, c'est le nom sous lequel les Grecs sont connus après leur établissement dans une partie de l'Italie, ont puisé les principes des arts dans la rudesse et la grossièreté que leur origine en Egypte leur présentoit. Leur position heureuse sur le bord de la mer, a toujours entretenu une certaine communication avec le peuple actif qui habitoit la Phénicie, qui étendit son commerce sur tous les rivages connus, et qui perfectionna les arts par ses richesses. La même chose arriva aux Etrusques qui, par l'effet de la paix intérieure et de la liberté, se trouvèrent dans une aisance brillante, pendant que la Grèce ébranlée par les secousses intérieures et les guerres, ne pouvoit faire aucun progrès. Les restes de l'art chez les Etrusques ne prouvent que trop ces vérités, et Winkelmann lui-même qui marque tant de prédilection pour l'idée que les peuples étoient eux-mêmes les inventeurs des arts qu'ils exerçoient, ne peut pas contredire que le plus ancien morceau de l'art étrusque, la Leucotoé, qui confie le jeune Bacchus à l'éducation des trois nymphes, et que l'on voit dans la ville Albani, n'ait infiniment de rapport avec le style égyptien. Les ouvrages étrusques des premiers temps, étoient comme ceux des Phéniciens et des Egyptiens, d'un dessin rectiligne: même roideur dans les postures; les bras serrés et pendans le long du corps; nulle action, nulle vie; les pieds parallèles, les têtes d'un ovale alongé avec les mentons pointus, les yeux plats ou obliques; les draperies en lignes droites, sans aucune connoissance des plis, et comme dit Winkelmann, tels que s'ils

étoient ajustés avec un peigne, ainsi qu'on le voit dans une statue de la Villa Mattei, et dans un BAS-RELIEF de la Villa Albani. On remarque la même contrainte dans le premier style des Grecs, des Phéniciens et des Egyptiens ; et on le retrouve aussi dans les figures des Indiens.

§ 3. Ceci nous conduit à présumer que les premiers travaux de l'art n'étoient pas de fidèles imitations de la nature, mais bien des fantaisies du génie grossier et sauvage, qui représentoit les détails de la nature sous des formes également contraires au bon sens et à l'ordre physique, et qu'on n'a pas, ainsi que Winkelmann l'assure, commencé par des copies entières d'après nature, qu'on a abandonnées ensuite et recherchées de nouveau. L'homme qui n'a pas l'esprit formé, a aussi peu de sentimens pour la belle nature qu'un enfant dans son premier âge; dès sa plus tendre jeunesse, il s'accoutume machinalement à l'image qui se trouve continuellement devant ses yeux, sur-tout dans les contrées où l'hiver n'amène pas des changemens qui, par leur apparition subite, rendent l'esprit de l'homme éveillé et observateur : il reste accroupi sur ses pieds dans une immobilité complette, la plus grande jouissance de tous les peuples non civilisés. Tels que ces américains dont parle Robertson, insensibles et sans aucune connoissance de la beauté ni des produits précieux de la culture, leurs jours s'écoulent avec uniformité ; et rien ne peut les déterminer à envisager la nature d'un œil différent. Pourtant, le Mexicain voyoit que la nature offroit autre chose que de la difformité dans son ensemble et dans ses détails : en regardant ses mains, il pouvoit se faire une idée de la rondeur, et par conséquent des inflexions des lignes; il devoit lui être aussi facile de tirer une ligne droite qu'une courbe : cependant il abandonna cette nature pour suivre ses fantaisies enfantines, et produisit des monstres. L'imitation de la nature appartient, suivant notre opinion, à l'art perfectionné; si elle se rencontre dans les silhouettes, c'est par une nécessité absolue ; mais on la voit rarement dans les ouvrages faits avec plus de liberté. Ceci explique pourquoi les

peuples qui ont atteint le plus haut dégré de perfection, ont paru, dans le commencement de l'art, si peu naturels dans leur style. Si les ouvrages de l'enfance de l'art avoient été des imitations de la nature, et ceux qui les ont suivis, des modifications de celle-ci, ce seroit dans les premières productions qu'il faudroit chercher les meilleures et les plus parfaites, et non dans les ouvrages que l'art a fournis depuis. On auroit donc vu des statues meilleures que celles des Villa Mattey et Albani, dont nous avons parlé; les Egyptiens, en les supposant inventeurs de l'art, auroient produit d'abord des ouvrages pleins de mouvement et de vie, ainsi que la nature les offre, pour ensuite, en dépit des originaux aussi sublimes, dégénérer jusqu'au ridicule, et à l'inconvenance des lignes droites et d'une imagination déréglée. Quand ces premiers chefs-d'œuvre auroient été perdus pour nous, ils ne l'auroient pas été au temps où l'art a dégénéré, et le contraste entre la nature et ces productions monstrueuses, auroit sauté aux yeux de ce peuple; ou bien, il ne possédoit pas, avec tous ses artistes, assez de bon sens pour juger qu'il rétrogradoit, et pour anéantir des monumens de la barbarie, de la sottise et du ridicule. Mais aucun peuple de la terre n'a laissé, autant que celui-ci, non des copies de la nature, mais des représentations singulières de choses naturelles, dans des formes et des dessins qui ne l'étoient pas. Nous laissons nos lecteurs réfléchir sur le passage suivant du celèbre Winkelmann.

« L'art se sera formé chez les Etrusques, de la même manière » que chez les autres peuples, c'est-à-dire, en imitant la nature, » qui en est la première source. Il s'éloigna promptement de cette » conductrice pour suivre ses propres traces. » Que signifie un art formé sur la nature, qui suit ses propres traces? si ce n'est qu'il reste semblable à lui-même. Car qu'y a-t-il hors de la nature considérée comme objet de l'art? Mais comme procédé de l'art, tout ce qui a été avancé est très-juste. « Jusqu'à ce, continue-t-il, que » se trouvant perdu, il s'est vu obligé de RETOURNER VERS SA CON- » DUCTRICE, ET A DES PRINCIPES DONT ON S'ÉTOIT ÉCARTÉ ».

Winkelmann n'a rien fait de si parfait que la partie de son histoire qui traite de l'art chez les Grecs. Nous aurions tort si nous voulions répéter ici à l'amateur, tout ce qu'il aura déjà lu dans cet ouvrage classique. Nous nous bornerons à relever les fautes de Winkelmann, touchant les peintures grecques et étrusques.

Ces erreurs que nous avons déjà indiquées, et que nous serons encore obligés de relever dans la suite, ne sont pas au fond de ces erreurs volontaires, dont les antiquaires se sont rendus souvent coupables : elles peuvent être attribuées plutôt au manque d'une histoire fondamentale de l'art, et nous espérons que nos lecteurs ne nous sauront pas mauvais gré, si nous continuons à les leur indiquer. L'autorité de la vérité doit dissiper tout prestige de réputation : Winkelmann n'en sera pas rabaissé, sa célébrité n'en sera pas diminuée ; puisqu'en suivant ses traces, on cherche à éclairer l'histoire de l'art.



CHAPITRE SIXIÈME.

Première manière de dessiner. Peinture linéaire.

§ 1. NOUS avons déjà vu que, dans les plus anciens temps, l'art du dessin, comme produit le plus naturel de l'expression, avoit précédé l'écriture par lettres, et nous avons cherché à le prouver en rapprochant les mêmes usages chez les Egyptiens et les Mexicains. Dans l'étymologie du mot grec, par lequel on exprime *peinture* (γραφειν), l'on trouve l'origine du procédé employé dans l'art du dessin. Ce mot qui, dans le plus ancien style, signifie *écrire*, nous l'explique clairement; car il auroit été très-inconvenable de l'employer pour quelque chose de relatif à l'art d'écrire, s'il n'y avoit eu un rapport intime entre l'écriture et le dessin. Cette similitude alla si loin, qu'écrire et dessiner n'étoient pas seulement des expressions synonymes, mais absolument la même chose, ne différant que par leurs objets. L'on a dessiné des figures et des lettres; on s'est servi des mêmes matériaux pour écrire et pour peindre; circonstances qui toutes jettent le plus grand jour sur la manière de procéder des plus anciens peintres de la Grèce.

§ 2. La preuve « que les plus anciens ouvrages des artistes grecs » étoient linéaires », ne se trouve pas seulement dans l'étymologie des mots *écrire* et *dessiner*, et dans les procédés semblables pour faire l'un et l'autre; mais l'histoire de la peinture donne encore plus de poids à cette proposition, qui n'est pas assez bien établie parmi les grands connoisseurs de l'art. Il seroit superflu de parler encore de la peinture linéaire, sur-tout si on ne se borne pas à la regarder comme l'origine grossière de l'art, ainsi que Winkelmann et d'autres moins

célèbres que lui, ont paru le faire. Ce grand homme passe avec une légèreté extraordinaire sur cette manière de peindre, l'honore à peine du titre de peinture; et sans avoir l'air de s'en occuper davantage, il reste néanmoins dans un profond étonnement devant ses productions, et convient qu'aucun artiste moderne ne pourroit produire quelque chose de semblable. L'auteur doit paroître excusable, lorsqu'il remonte jusqu'à la source de cet art de la peinture qui a provoqué l'enthousiasme de tant de grands hommes, qu'il suit ses progrès, et en dit plus qu'il ne l'auroit fait en toute autre circonstance.

Il faut ajouter que beaucoup des passages des anciens, de Winkelmann et de Caylus, restent entièrement inintelligibles, uniquement parce qu'ils refusent à la peinture linéaire ce qu'elle a réellement produit. Il faut excepter le père Hardouin, qui paroît, le premier, l'avoir appréciée dans son Commentaire sur l'histoire naturelle de Pline.

§ 3. La première peinture linéaire consistoit, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans le simple contour de l'ombre : elle étoit rude, simple, et sans nulle connoissance des véritables corps, et presque pareille à cet art des silhouettes qui a excité tant d'admiration parmi une certaine classe d'amateurs sans génie et sans goût. On a vu un temps où un triste profiliste faisoit plus fortune que le plus habile peintre de portraits ; un temps où par de misérables silhouettes, on prétendoit caractériser jusqu'aux expressions des physionomies.

Ces simples contours étoient dessinés primitivement sur un mur, ou sur d'autres surfaces, ainsi que nous allons le rapporter, mais toujours sans l'emploi du clair-obscur, et sans produire une grande ressemblance. Vinrent ensuite les monochromes, ou peintures d'une seule couleur. Pline attribue les premières à un Egyptien, nommé Philoclès, et à Cléanthe de Corinthe. Ardicès autre Corinthien, et Théléphanès de Sycion, employèrent également cette manière dans leurs ouvrages, en faisant abstraction de la couleur, et la perfectionnèrent beaucoup en traçant des lignes dans l'intérieur des contours; ce qui donnoit à leurs figures de la ressemblance, et les animoit davantage : les monochromes, ou peintures d'une

seule couleur, ont été inventées par Cléophante. Peut-être n'a-t-il fait que les imiter des autres peuples, et a-t-il été seulement le premier artiste connu qui les ait introduits dans la Grèce. Il se servoit d'une terre glaise rouge bien broyée.

Le temps développa successivement ces grossiers essais d'un art avenir, et comme dit Pline, il s'éleva de lui-même: on trouva le *clair-obscur*, c'est-à-dire les lumières et les ombres, le *ton* et la *fusion* des couleurs, *l'armogé* des artistes grecs.

Ces améliorations et particulièrement le mélange des couleurs, ont été longs-temps ignorés. Zéuxis qui se servoit de pinceaux, et Polygnote et Timanthe n'employoient pas, suivant Cicéron et Pline, plus de quatre couleurs aux tableaux qu'on appeloit *Polycromes* : ces couleurs étoient le blanc, le jaune, le rouge et le noir : même dans la 112me. olympiade, et lors qu'Apelles existoit déjà depuis longs-temps, ce peintre, ainsi qu'Echion, Melanthe et Nicomachus, n'employoient que quatre couleurs dans ces fameux travaux qui ont étonné la Grèce et Rome, qui ont été payés des sommes immenses (1), et se trouvent encore aujourd'hui admirés dans des morceaux semblables.

§ 4. Phidias n'a pas été, à la vérité, l'inventeur de la peinture, mais bien le premier peintre qui s'y soit distingué : Pline nous l'assure en parlant d'un tableau de Bularchus que Candaules, dans la 18me. olympiade, paya au poids de l'or. Cet auteur en conclut que la peinture monochromatique est d'une plus haute antiquité, et que Hygiemon, Dinias, Charmas, et Eumarus qui le premier dans ses ouvrages a marqué la distinction des sexes, ont dû vivre avant Bularchus. Cimon de Cléonée, également un des plus anciens artistes, a été le premier à exécuter le profil dans des directions pures, droites et penchées, de même que les parties qui sont susceptibles d'expression et de variété, les mouvemens de la tête et des yeux. Il a commencé à dessiner les muscles et les veines du corps, ainsi

(1) Pline, *hist. nat.*, *lib. XXXV.*

que les plis des draperies, et comme le dit l'Anthologie, pas tout-à-fait sans défaut, mais aussi rien moins que d'une manière fautive (1).

Polignote de Tase peignoit déjà avec perfection, peu de temps avant Phidias, à moins que Plutarque qui le place dans les premières années de Cimon, n'ait raison ; il peignit Elpinice, sœur de Cimon, à une époque où il vivoit avec lui dans la plus grande intimité ; celui-ci mourût dans la 82me. olympiade à Citium, et il avoit déjà brillé dans la 73me. Les tableaux de Polignote sont donc de ce temps-là, puisque les ouvrages de Phidias datent de la mort de Cimon, ou, comme dit Pline, appartiennent à la 84me. olympiade. Ce Polignote a beaucoup perfectionné l'art de la peinture : Pline dit qu'il a été le premier à rendre les vêtemens des femmes d'une manière brillante, et qu'il employa à leurs ornemens la richesse des couleurs. Quintilien (2) semble contredire ce fait, lorsqu'il dit expressément que Polignote et Aglœophon ont peint (SIMPLEX COLOR), avec une seule couleur. Or, il seroit, d'après tout cela, difficile de conclure quelque chose de certain : il a eu le mérite de proscrire l'ancienne manière égyptienne, ainsi que la roideur dans les figures, en ne les peignant pas avec la bouche fermée, et sans indication des dents, mais dans une position convenable. Ainsi la perfection de la peinture linéaire alla par degré sans secours d'autres instrumens que le burin ; jusqu'à la 94me. olympiade, où Apollodore d'Athènes inventa le pinceau, et osa le premier s'en servir.

§ 5. Au temps de Périclès, les arts s'élevèrent à une très-grande hauteur, et l'on vit paroître des artistes dont le nom et le souvenir a si justement immortalisé cette époque de l'histoire ; Kallicratès et Ictinius ont bâti le superbe Parthénion ou le temple de Minerve. A Eléusis, Koroébus éleva le petit temple de Cérès, et mourut après avoir conduit les colonnes jusqu'au couronnement du mur. Métagènes et Xypetus le continuèrent par un ordre de colonnes supérieures, et Xénoclès

(1) Anthol., *lib. IV.*, *ch.* 6. (2) Quintil., *lib. XII, cap.* 10.

de Cholarge le termina par une voûte qui laissoit entrer la lumière dans le temple. Ménésiclès construisit, dans l'espace de cinq années, les superbes propylées d'Œcropolis à Athènes; Plutarque ne fait pas mention de l'artiste qui a bâti l'Odéum. Phidias, le plus grand homme de son temps, avoit l'inspection de tous ces travaux sublimes (1). On ne peut passer ici sous silence une importante remarque; à en juger d'après les dessins et les gravures que nous avons du Parthénium. Les colonnes de l'ordre dorique (qui méritent, sans doute, parmi tous les ordres le premier rang, parce qu'il renferme dans son ensemble et dans ses proportions la plus noble simplicité, sans les ornemens trop multipliés qui existent dans le corinthien et le composite) ne sont posées sur aucune base ou piédestal, mais paroissent directement enfoncées dans les pierres du parquet. Il en est de même des colonnes des Propylées, du temple de Thésée ainsi que de celui d'Auguste, qui paroît, au reste, appartenir à des temps plus reculés. Ceci doit autoriser l'opinion qu'à cette époque, l'architecture ne connoissoit pas encore toute l'ordonnance et la composition des colonnes, comme il est également certain que leurs proportions convenables étoient alors également étrangères. Pococke doute même que, dans ce temps, on connût d'autres ordres que le dorique.

§ 6. L'époque la plus mémorable de l'histoire de la peinture correspond, si l'on veut s'en rapporter aux assertions de Pline, à la quatrième année de la 45me. olympiade, lorsque Zeuxis dévia de la routine de ses prédécesseurs, et réunit la peinture linéaire à celle au pinceau. Autrement, on ne peut comprendre ce passage sans le forcer, d'après la manière du comte de Caylus. Pline dit dans le neuvième chapitre de l'édition d'Hardouin, page 691, en parlant d'Apollodore: NONAGESIMA QUARTA OLYMPIADE, — PRIMUS GLORIAM PENICILLO, JURE CONTULIT; et ensuite, AB HOC ARTIS FORES APERTAS *Zeuxis Heracleotes* INTRAVIT, OLYMPIADIS NONAGESIMÆ QUINTÆ ANNO QUARTO, AUDETEMQUE JAM ALIQUID PENICILLUM AD MAGNAM GLORIAM PERDUXIT (2).

(1) Plut., *in Pericl.*

(2) Plinius, *hist. nat.*, *lib. XXXV*, *ch.* 9, *sect* 36, *p.* 1 *et* 2.

La traduction du premier passage de cet ouvrage, faite par Caylus, peut être estimée à sa juste valeur; nous présentons seulement ici aux connoisseurs cette idée, leur laissant volontiers juger les erreurs ou les bonnes raisons qu'elle renferme.

Les anciens peintres n'ayant pas connu l'usage du pinceau, ou ne l'ayant employé dans leurs tableaux, faute d'occasions ou par ignorance, qu'avec une seule ou avec quatre couleurs, ce dût être une circonstance remarquable lorsqu'Apollodore produisit si heureusement des ouvrages exécutés avec un instrument depuis si long-temps inconnu ou au moins jugé impraticable; d'autant plus que ces ouvrages pouvoient être comparés aux anciens et même regardés comme supérieurs, ainsi que la suite du passage l'indique : NEQUE ANTE EUM TABULA ULLIUS OSTENDITUR QUA TENEAT OCULOS. Ceci rendit cet instrument très-célèbre, et explique ce passage de Pline : GLORIAM PENICILLO JURE CONTULIT, ainsi que le suivant. Et quand cet écrivain dit que Zeuxis A MIS DANS LA PLUS GRANDE RÉPUTATION LE PINCEAU QUI COMPTOIT DÉJA DANS LA PEINTURE; celui-ci nous prouve d'autant plus qu'on ne s'en étoit jamais servi, au moins qu'on ne l'avoit pas employé aux productions les plus distinguées de l'art. Rien de plus certain que ce COMPTOIT DÉJA suppose une période où l'on ne s'en étoit pas servi.

Mais ce qui nous a déterminés de regarder la peinture linéaire comme quelque chose de positif, c'est la description que fait Pline de la restauration des tableaux de Polygnote par Pauson, et un passage de Quintilien qui l'explique encore plus clairement. Le premier fait s'est passé de cette manière: Polygnote entre la 73me. et la 82me. olympiade, avoit peint le temple des Muses à Thespis; les peintures soit par vétusté ou par accidents s'effacèrent. Les Thespiens qui mettoient une grande importance à la conservation de cet ouvrage, en proposèrent la restauration à Pauson. Cet artiste apparemment plus accoutumé à l'usage du pinceau qu'à la pointe, exécuta ce travail avec le premier instrument; et l'opinion générale fut que Polygnote l'avoit surpassé, et que Pauson fit perdre beaucoup à ses

peintures. La raison que donne Pline, pourquoi cet artiste a été placé au-dessous de Polignote, est que dans la lutte qu'il eut avec lui, il n'employa pas la même manière. Le passage cité ci-dessus dit : PINXIT PINICILLO PARIETES THESPIIS, CUM REFICERENTUR QUONDAM A POLYGNOTO PICTI ; MULTUMQUE COMPARATIONE SUPERATUS EXISTIMABATUR, QUONIAM NON SUO GENERE CERTASSET (1). Pourquoi Pline diroit-il positivement que Pauson a peint avec le PINCEAU, s'il n'y avoit pas eu d'autres instrumens connus ? pourquoi, ajoute-t-il ce QUONIAM NON SUO GENERE CERTASSET ? Le mot SUO a rapport à Pauson ou à Polygnote, et suppose une manière absolument différente de celle du pinceau. L'explication que veut donner Caylus, paroît extrêmement forcée, lorsqu'il assure que Pauson avoit voulu remplacer par de grands sujets ceux que Polygnote avoit peints ; car remplacer des tableaux n'est pas les restaurer.

Quintilien dit, en parlant de Parrhasius, EXAMINASSE SUBTILIUS LINEAS, TRADITUR (2) ; ainsi que chaque connoisseur le verra. Cette expression, EXAMINARE LINEAS, ne peut être adaptée à la peinture au pinceau, aussi-bien qu'à la peinture linéaire. La peinture au pinceau n'ayant de rapport avec les lignes proprement dites, qu'en ce que les anciens les ont employeés pour produire les enfoncemenset les ombres ; mais, dans la peinture linéaire, l'expression susdite est applicable dans toute son étendue, tous les tableaux n'étant qu'un composé et une application directe des lignes. Tout ce que cette manière de dessiner peut produire dans cet art, se trouve suffisamment prouvé par les tableaux d'Herculanum, que Winkelmann et d'autres ont regardés si longs-temps pour des productions d'un pinceau léger, et qui au fond ne sont que des beaux monochromes de l'antiquité.

§ 7. Ceci nous conduit sur la voie de donner à nos lecteurs

(1) Plinius, L. C., *cap.* 11, *sect.* 13, 23, *p.* 703.

(2) Quintil., *instit. orat.*, *lib. XII*, *cap.* 10, *ab initio*.

une idée claire de la valeur de la peinture linéaire, qui seroit restée tres-douteuse, si un hasard ne nous eût procuré quelques chefs-d'œuvre de cet art : notre but sera plus facilement rempli, si nous sommes assez heureux pour convaincre nos lecteurs, que ces morceaux découverts et précités, devenus si célèbres par leur beauté, ont été créés par cette manière linéaire. Peut-être cela éclairera-t-il quelques points de l'histoire de l'art qui ont été jusqu'à présent inexplicables.

» Les anciens, dit Winkelmann, recouvroient les murailles sur » lesquelles ils vouloient peindre avec du travertin, du marbre ou de » l'albâtre pulvérisés (et avec de la chaux auroit-il pu y ajouter), » mêlés ensemble. Ce premier enduit a ordinairement un pouce » d'épaisseur; le second se compose de chaux avec du sable et du » marbre réduits en poudre très-fine, battus et mêlés également » ensemble.

« Les peintures d'Herculanum se trouvent établies sur des murailles » préparées de cette manière; quelquefois la couche supérieure est si » fine et si blanche, qu'elle paroît être composée de chaux ou de plâtre » le plus fin et le plus épuré, comme on le voit dans le tableau de » Jupiter avec Ganimède et d'autres trouvés dans les mêmes lieux; » cette couche n'a que l'épaisseur d'une paille. Dans toutes les peintures exécutées sur des fonds secs ou humides, l'enduit extérieur se » trouve applani avec beaucoup de soin, comme une glace : ce qui, dans » la seconde manière de peindre (*à fresco*), lorsque le fond est bien fin, » exige UNE TRÈS-GRANDE DEXTÉRITÉ ET UNE PROMPTE EXPÉDITION. » Winkelmann a raison de compter cette promptitude d'exécution comme une condition nécessaire, puisque l'expérience de tous les temps a appris, comme il le dit lui-même, QUE SUR UNE SURFACE TOUTE UNIE LES COULEURS COULENT. Mais pour rendre avec la plus grande évidence possible la sûreté du procédé des anciens, il faut que nous suivions plus loin ce grand connoisseur : il pense « que les » anciens ont travaillé leurs peintures sur des fonds humides à peu-» près comme les modernes, avec cette différence qu'ils ne suivoient

» pas AVEC UNE POINTE AIGUE le contour du dessin transporté sur » la surface par la poudre de charbon, passée au travers d'un » carton troué, ainsi que Raphaël et d'autres modernes ont eu l'ha- » bitude de faire; mais qu'ils procédoient comme sur bois ou sur toile » avec beaucoup de DEXTÉRITÉ ET D'ASSURANCES ». La plupart des tableaux d'Herculanum, sont d'après le même auteur, « sur des fonds » secs, ainsi qu'on peut en juger par les différentes couches des » couleurs. On voit sur quelques-uns un fond noir, et sur celui-ci un » champ de différentes formes, ou bien une couche de cinabre; et sur » ce second fond sont peintes les figures. La figure s'étant effacée ou » ÉCAILLÉE, le fond rouge est resté aussi net QUE SI RIEN N'AVOIT » ÉTÉ PEINT DESSUS. » — « Les couleurs des anciens tableaux doivent » avoir été détrempées avec de l'EAU COLLÉE; parce qu'elles se sont » conservées depuis tant de siècles en partie dans toute leur fraîcheur, » et qu'on peut, sans aucun préjudice, passer dessus UNE ÉPONGE OU » UN LINGE HUMIDE. » « On a trouvé dans les villes ensevelies par » l'effet de l'éruption du Vésuve, des tableaux qui étoient recouverts » d'une couche forte et compacte de cendres et d'humidité, que l'on » a eu beaucoup de peine de détacher par le moyen du feu. Il est à » remarquer que ces anciennes peintures n'avoient rien souffert par » cet accident; et ceux qui se trouvent sur des fonds en détrempe, » peuvent même supporter l'eau-forte, avec laquelle on dissout les » incrustations pierreuses, et nettoye ces tableaux. POUR CE QUI CON- » CERNE LE PROCÉDÉ (ceci est à remarquer) QUE LA PLUPART » DES ANCIENNES PEINTURES SONT ESQUISSÉES AVEC VÎTESSE A » LA MANIÈRE D'UNE PREMIÈRE PENSÉE DE DESSIN; DE-LA CETTE » LÉGÈRETÉ ET CE SVELTE DANS CES DANSEUSES ET AUTRES FIGURES » D'HERCULANUM SUR DES FONDS NOIRS, QUI DONNE LIEU A TANT » D'ÉTONNEMENT DE LA PART DES CONNOISSEURS: CETTE PRESTESSE » ÉTOIT DEVENUE CERTAINE, COMME PRODUIT DE LA SCIENCE ET DE » L'ADRESSE. L'ART DE PEINDRE CHEZ LES ANCIENS ALLOIT PLUS » LOIN QUE DE NOS JOURS, SUR-TOUT EN CE QU'IL POUVOIT

» ATTEINDRE LE PLUS HAUT DEGRÉ DE VIE ET LA REPRÉSENTATION » PARFAITE DES CHAIRS ; TANDIS QUE TOUTES LES COULEURS A » L'HUILE PERDANT, EN DEVENANT PLUS SOMBRES, CE GENRE DE » PEINTURE, RESTE TOUJOURS AU-DESSOUS DE LA NATURE VIVANTE. » Dans la plupart des peintures antiques exécutées sur le mur, les » lumières et les ombres y sont placées par des traits parallèles, et » souvent par des coups de pinceau croisés; procédé que les Italiens » appellent *tratteggiare*. Dans d'autres peintures, des masses entières » sont rendues fuyantes par des couleurs plus claires ou plus sombres; » mécanisme qu'on remarque à la Vénus Barberine; et l'on apperçoit » le même *faire* aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum » dont on a donné la description. »

§ 8. La première chose qui étonne Winkelmann, est l'adresse des coups de pinceau sur un fond de plâtre tout uni; et cet étonnement seroit fondé, si ces peintures étoient exécutées avec un pinceau et des couleurs liquides. Mais l'impossibilité peut en être sentie par un chacun qui aura le desir d'approfondir; car quelque prestesse que l'on puisse avoir, les couleurs couleront toujours sur les fonds unis. L'expérience doit en donner la preuve la plus certaine; et tant qu'elle ne sera pas réfutée par des recherches, l'artiste philosophe aura droit de nier la possibilité entière d'un pareil procédé.

En second lieu, Winkelmann veut expliquer la possibilité d'une pareille peinture au pinceau, par l'adresse encore plus impossible des artistes Grecs, à transporter toutes ces belles figures sur ce fond ou même sur la terre glaise d'un seul coup de pinceau. Voici ce qu'il dit :

« Le dessin sur la plupart de vases est d'une si grande perfection, » que les figures pourroient MÉRITER UNE PLACE même dans une com- » position de Raphaël. — Celui qui considère la perfection et l'élégance » du dessin, qui peut l'apprécier, qui connoît le procédé de l'art de » fixer des couleurs sur des travaux de ce genre, doit y trouver la plus » grande preuve de la justesse et de l'adresse que ces mêmes artistes » possédoient dans leurs dessins. — Ce genre de peinture doit être

» exécuté avec beaucoup de dextérité et de vîtesse; parce que toute » terre brûlée, de même qu'un terrein aride, absorbe avec activité la » rosée, attire L'HUMIDITÉ DES COULEURS ET DU PINCEAU ; de manière » QUE SI LE CONTOUR N'ETOIT PAS TIRÉ VÎTE ET D'UN SEUL TRAIT, il » ne resteroit dans le pinceau que de la terre. Ainsi, comme on ne » suppose pas de pause, et qu'on ne trouve pas des lignes ajoutées au » bout des autres, il faut que la ligne du contour ait été tracée *sans* » *s'arrêter*, ce qui donne à ces figures une propriété d'AUTANT PLUS » ADMIRABLE. Il est à remarquer aussi que ce travail n'admet aucun » changement, ni amélioration; mais que les contours doivent rester » comme ils sont tirés. Ces vases sont ce qu'il y a de plus ÉTONNANT » dans l'art des anciens, et donnent une preuve de la grande habileté » et de l'assurance des anciens artistes ».

L'observateur se trouve égaré, par l'obscurité de l'histoire de l'Art, dans ce labyrinthe de merveilleux, d'impossible; et alors, avec la meilleure volonté, il ne fait que passer d'erreur en erreur, par défaut de preuves suffisantes, pendant qu'un accident conduit quelquefois sur le chemin de la vérité, l'homme doué de beaucoup moins de talens. C'est ici le cas de Winkelmann.

Quant à nous, nous ne pouvons pas nous figurer une adresse aussi surnaturelle et hors des bornes des facultés humaines, qui, par un seul coup de pinceau et en moins d'une seconde, exécuteroit un morceau entier de Raphaël, digne de l'admiration des connoisseurs. Si cette prestesse inimitable, si ces prodiges étoient possibles à un artiste, il ne pourroit pas, pour cela, forcer la nature, et faire que le trait de son pinceau fût plus chargé dans le commencement et plus léger à la fin, sur-tout sur des empreintes de chaux ou de glaise plus ou moins sèches, et avec des couleurs terreuses, qui ne coulent pas, lorsqu'elles sont détrempées. Qu'on songe actuellement de quel déluge de chefs-d'œuvre la Grèce seroit inondée, si l'exécution des meilleurs coûtoit à peine un moment; qu'on pense si Athènes et Rome auroient payé par des sommes aussi énormes les travaux de ce genre, s'ils eussent été si faciles dans leur exécution ou

si multipliés ; et ce dernier cas devoit absolument exister si, comme Winkelmann le prétend, les anciens artistes avoient possédé cette vîtesse surnaturelle. Un seul d'entre eux, dans un court espace de temps, ou si l'on veut, pendant le cours d'une vie entière, auroit opéré ce malheur pour les artistes et peut-être même pour le goût ; et que n'auroient donc pas fait PLUSIEURS ? S'ils ne l'ont pas fait, leur adresse restoit sans exercice, et devoit décliner par-là ; ou bien ces artistes avoient perdu la principale partie de leur art mécanique, consistant uniquement dans la prestesse à dessiner les contours. La variété de leurs productions auroit été immense avec une faculté pareille, qui étoit purement mécanique ; et cependant Winkelmann dit qu'il n'y avoit pas deux morceaux qui représentassent les mêmes objets. — Et les artistes de nos jours n'ont-ils pas acquis une grande promptitude de pinceau avec du temps et de l'expérience? C'est à ceux-là que nous voulons laisser juger la possibilité d'exécuter d'un seul trait de pinceau, sur des fonds unis et dans un moment, des tableaux dignes d'un Raphaël? Il nous paroît que l'expérience et la philosophie s'opposent également à une pareille opinion. Rode qui a travaillé long-temps à la satisfaction de tous les connoisseurs, pense également que, par un procédé aussi rapide, on ne pouvoit produire qu'un dessin sans aucun mérite, avec toutes les fautes d'une trop grande précipitation.

§ 9. Une autre preuve de l'impossibilité que les peintures d'Herculanum et autres du même genre soient des produits du pinceau, existe dans la remarque même de Winkelmann qui est très-vraie ; que ces morceaux ne sont pas peints à l'huile, puisque les couleurs ne sont pas devenues plus sombres, et qu'elles ont conservé tout leur éclat. Une autre masse plus solide y étoit nécessaire pour fixer davantage les couleurs, qui étoient plutôt elles-mêmes premières impressions que traits de pinceau. Il faut y ajouter ces traits qui exprimoient les ombres et les lumières, et qu'on ne voit pas tirer ordinairement au pinceau d'une manière parallèle et espacée, mais plutôt par couches entières qui prononcent le clair-obscur d'une manière plus naturelle, que ne

pouvoit le faire le burin des anciens. Raphaël, à la vérité, paroît avoir employé le *tratteggiare* dans ses figures: mais conclure des procédés d'un artiste moderne, en faveur de ceux des anciens avec cette assurance, seroit d'autant plus s'avancer, que l'usage du burin date de beaucoup plus loin. Il eût été impossible à ce dernier de former ses ombres autrement que par le tirage des lignes à la manière ci-dessus, et moyennant la souplesse de sa pointe qui étoit faite d'un bois très-propre à cet effet, jusqu'au point de parvenir à dessiner tout le contour d'un tableau. Il est certain que dans l'art de la peinture linéaire, du procédé de laquelle nous donnerons incessamment les détails, l'artiste pouvoit retravailler sur la même peinture, de la manière la plus facile, les traits déjà exécutés, qui n'étoient pas à sa convenance, en les effaçant avec le revers de son burin.

§ 10. Winkelmann avait fait une importante découverte dans la recherche des peintures d'Herculanum, qui n'auroit pas manqué, s'il l'avoit poussée plus loin, de le détourner de la peinture au pinceau, et de le conduire vers une autre manière. Cette découverte consistoit dans les différens fonds qui étoient posés les uns sur les autres ; dans les écailles des figures, sans dommage pour le fond sur lequel elles étoient posées, et dans la netteté que conservoit la couche extérieure, comme si jamais figures n'eussent existé dessus. L'on ne peut attribuer ceci au pinceau qui présente trop de facilité et d'avantage à coucher les couleurs, pour que ces écailles, sans traces sur le fond, soient à redouter ; quoiqu'elles puissent avoir lieu quelquefois : cet inconvénient est infiniment plus à craindre dans les couches de cire et des couleurs, celles-ci étant beaucoup plus épaisses que les fonds exécutés au pinceau, et la cire qui n'est pas préparée à la manière encaustique étant plus sujette à s'écailler ; puisque cela peut arriver par les couleurs de terre détrempées à l'eau de colle. Voici une base toute différente du procédé qui n'a rien de commun avec la manière au pinceau, et qui présente une autre impression, une autre masse, et une manière d'exécuter également différente.

§ 11. Enfin, les couleurs posées au pinceau, peuvent-elles supporter tous ces moyens barbares qu'on employe pour leur purification, par le feu et même par l'eau-forte, comme celles qui sont préparées à la cire : comment ne pas supposer ici une autre masse résineuse et plus compacte par sa nature, qui a toutes les qualités nécessaires et compétentes pour résister au feu et à l'eau-forte ? Calau a laissé à ses enfans le moyen dont nous ne pouvons pas déterminer la valeur, pour opérer la séparation du tartre et autres malpropretés de dessus les fonds peints par une manière moins violente, et sans s'exposer aux caprices du feu ; puisqu'elle s'opère entièrement à froid : elle consiste à laver la surface du tableau avec l'esprit de térébenthine, l'esprit-de-vin, ou autres liqueurs, jusqu'à ce que tout devienne clair et éclatant ; mais il faut observer d'enlever soigneusement les plus petites dissolutions de crasses, qui s'incrusteroient, sans cette précaution, dans beaucoup d'endroits, et occasionneroient des taches.

Comment peignoient les anciens?

§ 12. Nous sommes obligés de dévier ici de notre route, pour faire part au lecteur impartial exclusivement des idées de Calau, sans nous mêler d'aucune décision sur leur justesse, et encore moins anticiper le jugement des connoisseurs. L'auteur et le rédacteur de cet ouvrage, croyent trop devoir d'égards aux amateurs des arts, et à eux-mêmes, pour proposer avec certitude un objet dont ils préféreroient se convaincre d'avance, ou auquel ils pourroient refuser leur approbation. En qualité d'ami et de partisan de l'opinion de Calau, le rédacteur la soutiendra autant que les lois de l'impartialité et d'une équité convenable, peuvent l'admetre.

Calau commence à développer ses idées, en mettant au jour les matériaux relatifs aux dessins linéaires, et nous allons nous conformer fidèlement à ses indications.

Matériaux de la peinture chez les anciens.

§ 13. Ils consistoient : 1°. en *cire punique*, dont Calau a fait la découverte, mais dont il ne donne pas de description plus développée, ayant desiré en laisser le secret à sa pauvre famille, comme une ressource et un soutien après sa mort. Pline dit dans plusieurs endroits de ses ouvrages où il parle au reste très-peu de matériaux de la peinture linéaire, que ces travaux immortels étoient peints avec de la cire punique. Dans la peinture à l'encaustique, également exécutée sans feu, et uniquement par des moyens siccatifs, qui étoit au reste susceptible d'un développement plus étendu, qu'on n'avoit coutume de lui accorder, on faisoit aussi usage de cette matière. Il y a d'autant plus lieu de croire que ce n'étoit pas de la cire ordinaire, que celle-ci, d'après la manière d'opérer indiquée par Caylus, est extrêmement difficile à manier, et n'auroit jamais pu produire l'effet de la cire punique. Junius, dans son CATALOGUE DES PEINTRES, rapporte un passage de Demetrius Phalereus, où il paroît qu'il est question d'une pareille matière ; car, Nicias met au nombre des plus importantes conditions de la peinture, d'en faire les couches très-fortes (1).

Cette matière étoit destinée à former le fond des tables ou surfaces, sur lesquelles les anciens desiroient peindre ; car n'ayant, dans le commencement, aucun instrument pour appliquer, sur les fonds, leurs couleurs, ils étoient obligés de travailler au burin la matière dont ils recouvroient leurs surfaces.

On a employé cette cire de Calau avec le plus grand succès dans les peintures des murs et des plafonds, parce qu'elle retient et conserve parfaitement les couleurs. Au reste, la préparation indispensable de l'huile de cire, exige une certaine dextérité et connoissance dans la dissolution des cires, ainsi que dans les

(1) Junius, *Catal. Pict. in Nicia*, *pag.* 134.

proportions qu'on doit observer dans l'emploi de l'huile et de l'eau, avec lesquels on la combine, pour en faire usage dans d'autres peintures.

Calau dit naïvement : « Je crois faire suffisamment, en communiquant aux amateurs la manière et l'art d'employer utilement
» la cire éléodorique à toutes sortes d'ouvrages. Si l'on veut en
» savoir davantage sur sa substance, ainsi que sur le mélange des
» couleurs, on peut voir les expériences, ainsi que tout ce qu'en
» a écrit feu Lambert, dans sa PYRAMIDE DE COULEURS : l'usage
» qu'on en fait, est la meilleure preuve qu'elle offre tous les
» avantages que les anciens y avoient trouvés. »

Nous convenons aussi que nous avons beaucoup plus de confiance dans la découverte de Calau, que ceux qui n'ont jamais vu des essais de sa manière de peindre. Nous possédons deux peintures linéaires sur fer blanc, faisant un très-bel effet dans leurs clairs; un très-joli morceau sur albâtre, surpassant de beaucoup les inventions du comte de Caylus, et deux autres compositions encaustiques sur un fond de terre qui, à la vérité, ne sont pas, quant au dessin, des modèles de perfections, mais qui indiquent au dernier connoisseur jusqu'où cette manière de peindre peut être poussée entre les mains d'un grand maître. Nous avons aussi une espèce de miniature sur bois, couverte d'un vernis dont elle auroit pu se passer : elle représente un paysage, et nous prouve que des mains habiles pouvoient aider la peinture linéaire, par le moyen du pinceau, dans les endroits qui l'exigeoient, au point de rendre fidèlement la nature, et de représenter avec beaucoup plus de vérité et de vie ces objets. M. Nelker possède aussi deux excellens morceaux, peints par Rode, d'après la manière de Calau.

§ 14. Aux matériaux de la peinture linéaire appartiennent encore :

2°. Les tables. — (Les Grecs les appeloient ainsi, à cause de leurs surfaces planes et de leur usage PALIMPSESTOS), sur lesquelles les anciens étendoient leur cire punique. On les nommoit aussi tables de cire encaustique, parce qu'on les recouvroit souvent avec des vernis à

l'huile encaustique ; et après les avoir bien laissé sécher, on leur donnoit cette consistance qui, suivant Pline, les faisoit résister aux atteintes du soleil et de l'air. Ordinairement ces tables, après avoir été enduites légèrement avec une teinture de cire brune ou noire (suivant l'expression de Calau) servoient pour faire des études dans lesquelles il falloit souvent changer, effacer une partie de la masse ou la rétablir. Ces tables étoient composées :

De BOIS DE BUIS qui étoit le meilleur, ou bien d'autres espèces de bois, comme du cèdre. Nous pourrions (si nous n'avions pas de meilleur moyen, ou si nous voulions faire des recherches dans la peinture sur bois) y employer avec succès nos bois indigènes, tels que l'érable, le chêne, le sapin et le pin-blanc.

Il y en avoit aussi :

De TERRE GLAISE brûlée ou non brûlée;

De PIERRES, telles qu'albâtre, marbre, ou comme chez les Egyptiens, des pierres de lard ;

De MÉTAUX d'argent (que les Egyptiens connoissoient déjà), de cuivre, d'étain et de plomb;

D'IVOIRE.

Les tables de bois servoient particulièrement pour le dessin linéaire et pour les études; les autres et celles de métaux pour toutes sortes de peintures plus importantes; ils les faisoient aussi :

De CUIRS ou de PEAUX DE PARCHEMINS PRÉPARÉES, qui étoient également imprimées et enduites de cire éléodorique ou de vernis encaustique; de même que,

De TOILE et autres étoffes, dont se servoient particulièrement les Egyptiens dans le dessin de leurs hiéroglyphes. Ils employoient enfin,

L'ancien PAPIER D'EGYPTE DE FEUILLES DE PALMIERS et autres de même genre, enduits de gomme à l'huile de cire ou de colle blanche de poisson.

Il n'est pas nécessaire de faire des recherches ultérieures sur celui de ces matériaux qui seroit le plus convenable de nos jours, puisqu'on le voit suffisamment au premier coup-d'œil.

Ces derniers matériaux, tels que cuirs, toiles d'espèces diverses, taffetas, dans lesquels on peut aussi comprendre tous les papiers composés de chiffons, demandent, en attendant, une préparation particulière, parce que les uns contiennent beaucoup de lessive avec d'autres matières, et les autres beaucoup de colle qui arrêtent le bon effet de la cire, la repoussent et ternissent les couleurs. Ils doivent en conséquence, avant d'être employés à l'impression et à la peinture, être bien lavés et nettoyés, puis suspendus pendant qu'ils sont humides, pour n'être pas exposés à se recoquiller ; ensuite ils sont prêts et propres à toutes espèces d'impression et de couleur.

Lessing, dans sa note SUR L'ANTIQUITÉ DE LA PEINTURE A L'HUILE, d'après Théophilus Presbyter, parle du fromage, comme d'une matière très-propre à faire une espèce de colle. Il est effectivement très-bon à cet usage. L'on fait aussi des tables composées de cette COLLE DE FROMAGE COMBINÉE AVEC DE LA CHAUX NON ÉTEINTE. On peut perfectionner beaucoup cette colle, en y ajoutant de la cire élédorique dissoute dans de l'eau ou bien de la gomme de cire ; ce qui, à la vérité, ne lui donne pas plus de consistance et de durée, mais beaucoup plus de poli.

C'est sur des tables de cette espèce, composées de bois, pierre, toile, ou maçonnerie, comme chez les Grecs et les Etrusques, qu'ont peint non-seulement les anciens, mais aussi André del Sarto, Raphaël, et autres grands maîtres qui ont travaillé sur des fonds blancs ; et c'est mal à propos qu'on a pris souvent ces fonds pour des impressions de craie ou de plâtre.

§ 15. A ces matériaux appartient aussi :

L'encre des anciens ; celle-ci étoit plutôt une couleur solide dans le genre de l'encre de la Chine qu'une encre liquide ; elle pouvoit cependant également servir à la plume avec une addition convenable de liquide broyée et mise en masse solide. On l'étendoit, mêlée d'huile de cire plastique ou de vernis encaustique, avec ou sans couleur, sur des surfaces, pour dessiner ou écrire avec le burin.

Cette encre avoit des grands rapports avec celle de la Chine, et étoit ordinairement de couleur rouge, brun-foncé ou noire, et se composoit avec de la sanguine brûlée, de la terre d'ambre, ou de la terre noire.

Winkelmann constate cette remarque dans ses lettres sur les découvertes d'Herculanum en disant : « L'encre avec laquelle les manuscrits » d'Herculanum sont écrits, n'étoit pas liquide, et on le voit par » l'élévation des lettres, qui est sensible à l'œil, lorsqu'on tient les » feuilles horizontalement contre la lumière, etc. L'encre trouvée à » Herculanum dans un encrier, peut être présumée de la même » espèce, en ce qu'elle ressembloit à une huile épaisse ». Ceci, à la vérité, ne seroit pas une preuve suffisante, puisque l'espace de quelques siècles auroit pu facilement effectuer cette densité ; cependant il nous paroît que si cette encre eût été entièrement liquide, ou l'auroit retrouvée plutôt desséchée qu'épaissie. Nous ajouterons ici, comme une simple supposition, que cette encre étoit préparée avec du naphte, dont les anciens, suivant Pline, se sont souvent servis, et qui devoit contribuer beaucoup à sa conservation.

A l'article *encre*, Calau rapporte une expérience qui mérite d'être citée ici : « On a découvert, il y a environ quatorze ans (en comptant de » l'époque d'alors), près du puits de santé, dans les environs de » Ziesar, derrière Brandebourg, une pareille terre noire, minérale et » cireuse (SIT VENIA VERBO). Je l'ai purifiée, et en l'amalgamant avec » de la terre d'alun, j'en ai obtenu une espèce d'ENCRE DE LA CHINE, » qui ressembloit beaucoup à celle que nous connoissons aujourd'hui. » Cette matière, travaillée avec les sucs liquides des carrières des » charbons de pierre, à la manière encaustique, produiroit presque » le naphte. Si j'étois plus encouragé (cet homme étoit dans la » pauvreté), je pourrois, ajoute-t-il, préparer une matière qui » seroit très-utile aux artistes et aux artisans pour la conser- » vation des cuirs et des boiseries, en les préservant du moisi et » des vers. Je pourrois aussi, par différentes autres combinaisons,

» rétablir ces fanaux et torches économiques d'Egypte, que la pluie,
» ni le vent ne pouvoient éteindre ».

Beaucoup de ces inventions très-utiles, qu'un riche entrepreneur de projets auroit peut-être fort chèrement payées ailleurs, ont été perdues par la mort de cet homme laborieux, qui a passé sa vie dans les recherches et dans le travail, pour entretenir une famille considérable.

Ici doivent avoir aussi place :

Quelques méthodes d'impressions ou de faire des fonds.

§ 16. On connoît deux espèces de fonds, humides et secs. Nous allons d'abord parler des fonds humides sans couleurs.

A cet effet, on prend de la toile d'Hollande ou de tout autre pays, de la batiste, du satin, du taffetas, ou de la toile de coton, qui parmi tous les autres a un mérite décisif, parce qu'elle procure par sa nature et par sa consistance les fonds les plus fins.

Quant à la toile, la meilleure est celle qui a été déjà un peu usée, et qui ne porte plus sur sa surface ces petits nœuds et cette rudesse qu'on trouve dans la neuve : on peut lever néanmoins ce défaut en la frottant à sec avec de la pierre-ponce très-fine ; la toile sera ensuite lavée dans de l'eau propre et sans savon, pour lui faire perdre la colle et l'empois qu'elle reçoit dans sa fabrication : puis elle sera, d'après les grandeurs convenues, étendue toute mouillée sur un chassis, et arrêtée aux quatre parties d'une manière égale et solide.

Ensuite on prend un morceau de cire punique, de la grandeur d'une grosse noix d'Italie, qu'on dissout préalablement de la manière suivante. On commence par la couper en petits morceaux, et on les couvre d'eau ; il faut les laisser s'amollir pendant deux heures, on les broye après avec soin sur une pierre, en y ajoutant toujours de l'eau, jusqu'à ce que la masse ressemble à du beurre ; on

combine celle-ci avec de la gomme de cire et de la colle de poisson en gelée, ou de l'amidon, pour les grands fonds, et avec un peu de sucre.

On couvre de cette masse la toile avec un couteau de bois, d'os, ou de corne, ayant soin d'égaliser bien jusqu'aux encoignures, et de rabattre le superflu. Aussi-tôt que cette masse est bien sèche, on l'égalise peu-à-peu et doucement avec un cilindre d'ivoire, pour ne pas échauffer la matière, et uniquement pour unir tant soit peu les inégalités de la surface; à cet effet, il faut avoir un établi bien uni, et éviter particulièrement qu'il soit de bois de chêne. Le tranchant du couteau doit être bien affilé et arrondi des deux côtés de l'extrémité, pour ne pas faire de pause. Si malgré ces procédés, le fond ne devenoit pas uni, on le recommence avec la réserve que la nouvelle couche se met aussi mince que possible, ce qui la rend d'autant plus belle et plus durable. Il est question ici d'un morceau de toile de la grandeur d'une feuille de papier.

Pour entretenir l'humidité de ce fond, on le mouille par derrière, avec une éponge trempée d'eau avec modération, et en posant pendant ce travail sur la surface, du papier gris humide, pour entretenir celle du fond. On peut se servir à cet effet d'un tréteau, tel qu'on en emploie pour les clavecins.

Fonds secs avec couleur.

§ 17. On commence par procéder avec la toile de la même manière que pour les fonds humides. On prend ensuite du vernis à l'huile de noix, de pavot ou de laque, avec une égale quantité de cire de la grandeur à peu-près d'une noix d'Italie: on broie le tout ensemble sur une pierre jusqu'à ce que cela ait acquis la consistance de beurre, en y ajoutant du blanc en écaille : on enduit la surface de la toile étendue, et on la laisse sécher. Veut-on rendre son ouvrage plus parfait

et plus blanc ? on reprend la susdite masse encore une fois ; mais avec un peu moins de cire : on la combine avec du blanc de kremnitz jusqu'à consistance convenable, et on en couvre la surface avec un pinceau comme si on vernissoit. Pour éviter le luisant, on prend de ce même blanc de kremnitz ou du blanc de plomb d'Hollande, et on en frotte avec la paume de la main la surface ainsi empreinte, ensuite on repasse la totalité avec de la pierre-ponce très-fine ou de l'os de baleine brûlé, et on laisse le tout sécher.

Cette dernière méthode est applicable sur tout le reste, particulièrement sur toutes les espèces de bois qu'on peut recouvrir avec du vernis blanc à l'huile siccative, et poncer autant de fois qu'on le juge à propos. On pourroit citer encore ici les fonds de parchemin, mais comme ceux de toile valent mieux, on n'en fait pas mention pour éviter la diffusion.

Dans le cas néanmoins qu'on en voulût faire usage, on n'aura qu'à prendre du parchemin non préparé, sur lequel on n'a pas encore employé de chaux, et procéder dessus avec la même méthode que sur la toile. On peut aussi de la même manière empreindre et peindre toutes sortes de peaux molles, blanches, ou celles de Danemarck, dont on se sert pour les gants.

§ 18. A cette occasion nous voulons faire part à nos lecteurs d'une méthode de préparer UNE GELÉE DE COLLE DE POISSON.

On prend une petite quantité d'écailles de petits poissons; après les avoir bien lavées et nettoyées à l'eau froide, on les place dans un petit pot avec de l'eau auprès du feu, on les laisse bien bouillir en les remuant soigneusement avec un petit bâton. Quand ceci est fait, on passe cette colle au travers d'une toile, et on y ajoute autant d'eau qu'il faut pour doubler la masse de la colle, qui devient très-forte et très-liante; pour la garantir du moisi on y jette du sucre. Cette colle devient la plus belle et la plus claire que l'on puisse avoir, et surpasse toutes les autres espèces connues par leur finesse, comme celle de corne de cerfs, etc.: on peut y ajouter aussi un peu d'eau de rose,

Quand cette colle se coagule en gelée, on l'expose de temps en temps au soleil ou au feu de charbon, mais pas plus long-temps qu'il ne faut pour la rendre fluide. Si elle moisissoit, il faudroit la mettre dans un autre endroit, et la laisser s'évaporer.

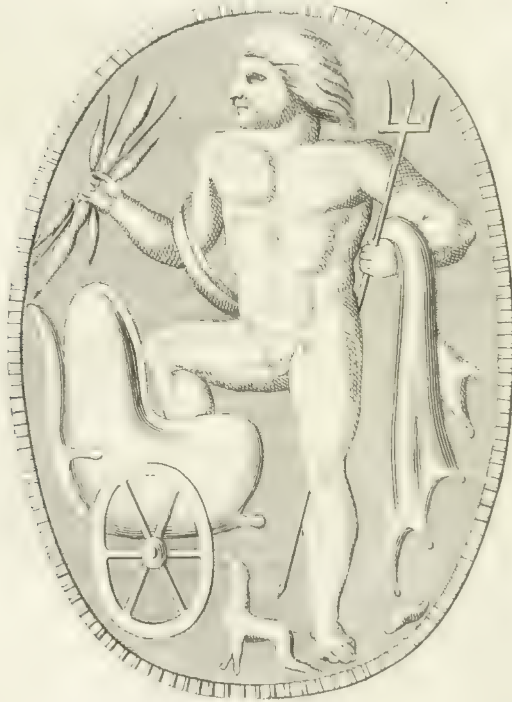
Cette colle est beaucoup plus claire que celle de parchemin, ne porte aucun corrosif, et peut être très-utile dans beaucoup de circonstances : elle est, pour ne citer que quelques exemples, très-bonne pour coller des estampes et même des toiles écrues, lorsqu'elle est fraîche ; elle est aussi très-propre à remplacer la gomme arabique dans la préparation des couleurs.

§ 19. Parmi ces matériaux il faut compter encore *le burin* avec lequel on écrivoit ou dessinoit sur les tables empreintes de la matière noire éléodorique ou encaustique.

Ce burin étoit ordinairement de buis, et coupé en biais à une des extrémités en forme de coin : sa grandeur étoit proportionnée au genre du dessin et de l'écriture. Les hiéroglyphes et les premières lettres phéniciennes, samaritaines, judaïques et autres, ont cela de commun avec l'alphabet *shanscrit* des Indiens, qu'elles ont beaucoup d'angles et de coins qui dénoncent l'emploi du burin. Il y avoit aussi des burins en métal, mais plutôt pour écrire que pour dessiner ; car ce dernier art exige cette flexibilité dans la pointe qui est nécessaire pour entretenir la légèreté de la main, et donner de l'esprit au dessin. Les burins de métal n'étoient donc pas propres à dessiner : on les employoit néanmoins pour rendre quelques traits délicats. On peut aussi arranger ce burin de manière à s'en servir par les deux bouts ; une fois qu'une des deux extrémités est arrangée de la manière ci-dessus décrite, on arrondit l'autre de telle manière qu'on juge pouvoir le faire le plus facilement, afin de rendre les deux extrémités propres à ombrer et à dessiner. La longueur de ce burin doit être celle de notre plume ordinaire, et on ne doit pas le tailler trop court, afin qu'il puisse dépasser la main et se reposer dessus. Il faut qu'il soit, au reste,

aminci aux deux extrémités pour être plus délié et plus maniable vers les pointes.

Les anciens avoient aussi le roseau d'Egypte, préparé de la même manière que nous ajustons nos plumes, sans cependant les fendre, et ils s'en servoient sur leurs tables pour écrire et dessiner.



CHAPITRE SEPTIÈME.

Des Peintures monochromes et polychromes.

§ 1. LES seuls restes de l'art des monochromes parvenus jusqu'à nous, sont les quatre tableaux d'Herculanum qui se trouvent dans le muséum de Portici, dont le premier représente cinq figures, Aglaé, Niobé, Latone, etc., d'une exécution assez commune; le second représente Thésée qui s'oppose à l'enlèvement d'Hypodamie par le Centaure Euritus; le troisième un Vieillard; et le quatrième trois masques, lesquels, comme l'annonce l'un d'eux, ont été peints par Alexandre d'Athènes. Ces morceaux ne s'élèvent pas à la vérité au-dessus du passable, mais il faut admirer les Danseuses et les Bacchantes peintes sur des fonds noirs, dont les draperies transparentes n'ôtent rien à la beauté des figures, dont le contour conserve toute la pureté de la vraie nature.

Ces morceaux sont traités à la manière linéaire ci-dessus décrite; les premiers sont peints avec du cinabre. Ce qui se faisoit ainsi qu'il suit: on prenoit une table de buis ou de tout autre bois, on la couvroit de cire punique combinée avec une couleur solide et sèche, ordinairement rouge, brun-foncé, ou tout-à-fait noire; on dessinoit ensuite sur cette couche légère, molle ou solide, le contour des figures ou les études avec un burin dur mais flexible; et suivant Pline, un écolier pouvoit facilement effacer avec une éponge ou avec son doigt toute incorrection, de même qu'il pouvoit y ajouter de nouveaux traits et corriger le tout facilement. Le dessin étoit-il fini et desiroit-on le rendre durable, on le laissoit bien sécher, et on le couvroit après d'un vernis encaustique brun; on revenoit ensuite avec un

burin fin sur les parties éclairées où les lumières se rompoient les unes sur les autres.

Calau, pour éclaircir davantage les procédés des anciens, exécuta, avec de la cire éléodorique, quelques dessins qui sont restés bien au-dessous de la nature ; quelques rapports que sa manière puisse avoir avec les procédés linéaires des anciens.

§ 2. Les premiers essais monogrammes consistèrent dans le simple contour de l'objet.

Il y avoit une seconde manière d'exécuter les monochromes sur un fond rougeâtre qui étoit plus analogue à la couleur des chairs ; on l'employa plus particulièrement dans les figures humaines, surtout sur les plus anciens vases étrusques. Quelquefois on prenoit des tables ou vases de terre rouge ; on les couvroit avec cette cire, qu'on enlevoit ensuite à l'endroit des figures pour faire ressortir ces fonds rouges ou jaunâtres. C'est ainsi que les marchands de ces sortes de vases en Italie, trompent les étrangers qui n'ont pas de connoissances suffisantes dans le style et dans l'antique, en enlevant sur de véritables vases étrusques, l'ancienne superficie noire ou matière cireuse, pour produire des figures, en découvrant le fond jaune de l'argile ; quelquefois aussi ils font de ces vases tout neufs, en les peignant avec des couleurs à l'huile. On peut facilement éviter cette fraude, lorsqu'on a la moindre connoissance dans l'art, ces vases se distinguant facilement par leur pesanteur et leurs peintures de ceux des anciens. Un autre moyen de les reconnoître, consiste dans l'ignorance où sont ces fabricans, du style ancien des Etrusques. Ils peignent ces vases dans un genre moderne, ainsi que le rapporte Winkelmann, en y employant des figures chinoises, tenant des hallebardes dans leurs mains, ou bien, ce qui n'est pas au moins d'une ignorance si grossière, en plaçant une draperie ÉTROITE autour du ventre des figures représentant des hommes nuds. On peut voir quelques vases de cette première espèce dans la collection d'Hamilton, au muséum britannique à Londres, qui ont pu facilement se glisser dans le nombre des 730 pièces qui la composent. Ce muséum en

possède un des plus précieux, qui se trouve placé sur la première table à droite en entrant, et qui nous paroît la plus grande et la plus belle pièce de toute la collection. C'est à ce genre de monochromes traités comme simples monogrammes qu'appartiennent « les hommes peints sur la muraille avec une couleur rouge, et les » images des Chaldéens (1) »; et quand Dieu dit à Eséchiel : « Prends une brique, place-la devant toi, et dessine dessus la » ville de Jérusalem (2) ». C'est aussi d'une peinture monochrome qu'il est question.

§ 3. Ces monogrammes étoient donc de simples surfaces unies, disposées sur des tables ou panneaux, représentant des figures sans aucun effet de clair-obscur. Dans la suite cet art fut un peu plus étendu, en ce qu'on dessina dans l'intérieur du contour quelques traits pour la séparation des membres et des muscles, et qu'on plaça un point lumineux vers l'œil, ou, pour mieux dire, qu'on en enlève la matière par le moyen du burin, afin d'y faire briller le fond comme dans le reste du contour.

Peu de temps après naquit cette science plus parfaite du dessin linéaire : on ne se borna plus à quelques traits dans l'intérieur du contour; mais enlevant des masses entières par le moyen du burin, du pinceau ou des doigts, on fit valoir les lumières des parties élevées, qui d'elles-mêmes créèrent des ombres. C'est de la même façon qu'on procède, de nos jours, dans la manière noire de graver avec le racloir, en avançant progressivement de la lumière aux ombres.

§ 4. D'après tout ceci, il est facile de présumer jusqu'à quel point on peut pousser le travail et la finesse de pareils dessins, et les rendre plus parfaits que les produits les plus achevés de la gravure, qu'on est autorisé à regarder comme la première base du dessin linéaire, à cause de l'analogie parfaite qui existe dans les procédés de ces deux arts respectifs. C'est aussi ce que Winkelmann remarque, ainsi

(1) Hesek, *XXIII*, 14. (2) *Idem*, *IV*.

que nous l'avons déjà dit, avec tant d'étonnement et d'admiration dans les peintures d'Herculanum.

§ 5. C'est sur ce procédé linéaire que repose tout l'art diagraphique des anciens, qu'on a mal nommé peinture sur tables de buis, puisque toute autre espèce de bois peut y être employée. L'étymologie du mot Διαγραφω désigne, et annonce cet art, puisqu'il suppose une matière DANS et PAR laquelle on peint. On voudra bien nous pardonner cette digression; car c'est souvent dans les étymologies que gît la clef des choses inconnues qui éclairent les passages les plus obscurs. Nous ne croyons donc pas nous tromper dans nos idées, en supposant que ce mot a rapport avec l'enduit de matière punique, employée pour faire les fonds de ces tables, sur lesquelles on dessinoit ensuite linéairement, et rendoit avec le pinceau les derniers effets du clair-obscur. Nous dessinons ordinairement avec de la sanguine, ou de la pierre noire, sur du papier blanc ou colorié, et nous sommes privés par là du grand avantage qu'avoient les anciens suivant Pline; c'est-à-dire, que dans leur manière de dessiner sur une masse dure, ou de peindre avec une couleur, ils pouvoient enlever, pendant le travail, ce qu'ils vouloient, en changeant et perfectionnant ce qui ne leur paraissoit pas suffisamment beau : par cette raison, on ne voit pas dans leurs études ou leurs dessins, ces reprises et ces changemens de traits les uns à côté des autres, comme on les remarque souvent dans les dessins de nos plus grands maîtres, où un grand nombre de lignes entortillées dans le contour, laissent très-difficilement deviner celles que l'artiste a jettées dans le premier feu de sa pensée, ou celles qu'il a adoptées comme les plus justes après une saine réflexion.

Si l'on considère que l'art du dessin forme presque tout le mérite de l'artiste, et qu'on peut dire que le coloris n'est qu'un accessoire très-léger, puisque le dessin embrasse l'art de la composition, l'ordonnance, l'art de groupper, le clair-obscur, la distribution des ombres et des lumières, la tenue, l'harmonie et l'expression, qui sont si

intimement liés avec la perfection du dessin, l'affoiblissement ou la transition des contours sur le fond du tableau d'une seule couleur; l'on peut facilement présumer que la première époque chez les Grecs a dû produire beaucoup de grands hommes, pour avoir seulement atteint cette perfectibilité dans le dessin pris ici dans toute l'étendue du terme. Les anciens se servoient dans le commencement d'éponges, non-seulement pour étendre la matière molle sur leurs fonds, mais aussi pour dessiner de diverses manières, avant l'invention du pinceau. Il y eut aussi depuis, des circonstances où l'on se servit avec avantage de l'éponge, quoiqu'on l'employât plus particulièrement pour nettoyer les pinceaux.

§ 6. L'art du dessin chez les anciens avoit une très-grande ressemblance avec notre manière de dessiner à la plume, ou de graver, avec cette différence qu'on pouvoit pousser la finesse des traits beaucoup plus loin par le moyen des burins de métal, et que chaque coup produisoit la lumière, comme chaque trait du burin des graveurs produit les ombres.

§ 7. Néanmoins les burins de bois ne servent guères qu'à esquisser, et les peintures linéaires ne se terminent qu'au moyen des burins plus tranchans de métal et sur-tout d'acier, avec lesquels on opère, soit sur la surface extérieure, avec autant de finesse que si l'on gravoit, soit sur la couche inférieure, ce qui produit sur les tables de métal un effet très-brillant dans les lumières. On employoit aussi dans ce cas là le pinceau d'Apollodore, avec lequel on donnoit les plus fortes touches dans les ombres. Les amateurs des arts peuvent observer facilement dans les anciennes peintures, de quelle manière et avec quelle facilité la beauté des lignes et l'expression s'y caractérisoient, sur-tout si leurs auteurs ont suivi le conseil d'Apelle, de ne pas donner dans l'extrême finesse, ni dans la mesquinerie, c'est-à-dire, dans le griffonnage déraisonné et contraint, encore moins dans le pointillé, mais d'avoir soin que toutes les lignes ayent l'empreinte de la finesse et de la convenance, afin qu'on puisse voir clairement qu'une ligne se trouve à cause d'une autre,

et que particulièrement dans les cheveux l'une s'entortille dans l'autre, les fines comme les plus fortes, d'où résulte enfin cette grande harmonie qu'on admire chez les anciens.

§ 8. La peinture polychrome n'ajoute à la monochrome que l'enluminure des dessins déjà exécutés dans une seule couleur, et avec les lumières et les ombres entièrement terminées. On se servoit à cet effet, ainsi que nous l'avons dit, du blanc, du rouge, du jaune et du bleu.

C'est ici qu'il faut laisser parler Calau lui-même. Cet artiste, après avoir fait mention des quatre couleurs principales dont les anciens faisoient usage, continue ainsi qu'il suit :

» Sans nous embarrasser de la quantité et de la qualité des couleurs,
» nous allons établir une division générale de celles qui nous sont
» les plus nécessaires actuellement.

» Toutes les couleurs sont, ou

a. COULEURS LIQUIDES, ou bien

b. COULEURS SOLIDES.

α. BRULÉES, ou

β. NON BRULÉES.

COULEURS MINÉRALES ; tant

ARTIFICIELLES,

QUE NATURELLES.

» Si les anciens n'ont pas possédé de bleu comme quelques
» savans l'assurent, toujours est-il certain qu'ils avoient des fleurs et
» de l'indigo dont ils pouvoient tirer un suc bleu, et aussi-tôt qu'ils
» desiroient lui donner de la consistance, ils n'avoient qu'à le verser
» dans l'encaustique, c'est-à-dire, dans la terre de chaux brûlée. Les
» anciens si riches en inventions, qui ont employé ce procédé
» avec d'autres couleurs, ne seront pas, sans doute, restés en arrière
» à l'égard de la couleur bleue.

» Les couleurs d'aujourd'hui dont on peut se servir pour les
» polychromes, lorsqu'on n'en employe que quatre ; sont :

Le BLANC DE PLOMB, de KREMNITZ, OU EN ÉCAILLE.
CARMIN OU LAQUE DE FLORENCE.
GOMME GUTTE.
BLEU DE PRUSSE.

« M. Lambert a donné d'une manière très-détaillée, dans sa » PYRAMIDE DE COULEUR, l'exacte mélange de ces quatre couleurs : » d'après lequel mes petites boîtes de couleurs ont été arrangées » dans la forme pyramidale. J'ai aussi réduit ces combinaisons en » bâtons de couleurs, ou en pastels de cire éléodorique, dont on » peut se servir très-commodément dans la peinture des poly- » chromes.

» A cause de la cherté du carmin, je n'ai employé parmi ces » couleurs en pastels, que des rognures de bois rouge, de la laque » de Vienne, qui en remplissoient déjà la place.

» L'entier assortiment des couleurs les plus nécessaires, est » composé de

BLANC.	1. Blanc de kremnitz.
	2. Blanc en écailles.
ROUGE.	3. Laque de Vienne.
	4. —— de krap.
BLEU.	5. Bleu de Prusse.
	6. Bleu minéral:
JAUNE.	7. Gomme gutte.
	8. Ocre claire.
	9. Ocre foncée.
	10. Laque jaune.
	11. Jaune de Naples.
ROUGE.	12. Cinabre.
	13. Rouge anglais.
	14. Brun rouge.
	15. Terre d'ambre brûlée et
	16 Non-brûlée.

BLEU. { 17. Indigo.
18. Indigo brûlé pour le noir.

» Lorsqu'on veut peindre des grandes pièces, on en râpe une certaine quantité, et on la broie sur une pierre avec de la gomme de cire élastique fondue et de l'eau : on peut aussi y ajouter du sucre blanc. Mais bien entendu que tout ceci ne regarde pas les couleurs liquides.

» Veut-on peindre d'une manière plus siccative, on employe alors de l'huile de lavande, de cèdre, de térébenthine, d'aspic, ou d'autres huiles odorantes, ou bien des vernis siccatifs préparés à l'huile de noix, de pavots, ou de lin, et purifiés à l'eau. On peut recouvrir sa peinture, lorsqu'elle est bien sèche, une, deux, ou trois fois avec du vernis à l'huile de cire ou laque encaustique. Mais il faut remarquer que, dans les deux cas, il ne faut pas se contenter de vernis encaustique, pour donner de l'éclat à son ouvrage; mais qu'il est nécessaire de le couvrir d'une glace. Les huiles dont on se sert ici, étant odorantes et belles, s'évaporent facilement, et ne sont bonnes qu'à donner plus de couleur, de force et d'expression à l'ouvrage.

» Quand on veut peindre à l'huile avec les susdites couleurs, on ne doit les détremper ou les broyer qu'avec de l'eau sans gomme élastique, les combiner ensuite peu-à-peu avec les vernis ou l'huile.

» Le placement des couleurs et le travail ultérieur se font d'après les principes généralement connus, dont les livres de peinture parlent suffisamment, et sur lesquels il est inutile que j'en dise davantage. On n'a qu'à lire les meilleurs ouvrages de l'art, et à suivre la manière qu'indiquent son propre génie et son expérience.

» Comme occupation agréable pour les amateurs des arts, qui ne sont pas bien forts sur le dessin, et peuvent encore moins s'adonner entièrement à la peinture, mais qui sont suffisamment doués de

» connoissance et de goût, je conseillerai d'enluminer quelques belles » estampes, ou des esquisses gravées avec esprit comme celles de » Rode. La gravure, cet art si estimable sous tous les points de vue, » dans lequel les artistes qui y ont consacré leurs travaux, ont fait » de si grands progrès, peut bien être appellée PEINTURE LINÉAIRE » D'UNE SEULE COULEUR. On y trouve déjà toute l'harmonie des » lumières et des ombres, et un amateur y prévoit d'avance l'effet du » coloris qui, réalisé avec une légère teinte de couleur, crée, par » un art peu difficile, un tableau véritable.

» Avant tout, il faut couvrir toute l'estampe avec de la gomme de » cire éléodorique. On peut aussi prendre à cet effet de la colle fine » de parchemin ou de l'amidon très-délié; mais il faut toujours y » ajouter un peu de sucre blanc, et ne jamais répéter cette empreinte » assez souvent pour qu'elle devienne brillante.

» L'enluminure s'effectue ensuite d'après les principes du coloris, » qu'on peut facilement acquérir, ainsi que nous l'avons dit; et » l'ouvrage étant terminé, on peut le couvrir avec un bon vernis de » laque, tel qu'on le trouve chez tous les apothicaires. »

Un connoisseur remarque que cette proposition malheureuse de Calau, dénote le peu de véritable goût qu'il possédoit pour l'art, puisqu'il enseigne à l'amateur ignorant, un moyen de gâter souvent les estampes rares et inappréciables. Cette manière pourroit tout au plus s'employer pour peindre des insectes ou autres objets d'Histoire naturelle : nous pouvons avancer cette opinion d'après notre propre conviction.

Calau ayant oublié de parler des couleurs dont les anciens se servoient, nous allons tâcher de suppléer à son silence.

Couleurs des anciens et manière de s'en servir.

§ 9. D'après Pline, le meilleur conducteur que nous ayons à cet égard, et qu'on peut suivre avec sûreté, tous ces ouvrages immortels, sans en excepter même ceux d'Apelles et de Protogênes, n'étoient

pas seulement traités linéairement, mais ils étoient en même temps tous peints avec quatre couleurs. Les anciens en général avoient adopté dans leur peinture deux genres, que Pline appelle AUSTERI et FLORIDI.

Voici leurs couleurs dont nous nous servons encore en partie actuellement :

Cinabre, Κινναβαρι, Κοκκινον, CINNABARI. *Minium* d'Ephèse, MINIUM EPHESINUM, espèce de cinabre minéral, mais qui fut bientôt abandonné par les anciens, à cause de sa préparation (1) difficile.

Terre rouge de sinope, Σινωπις, SINOPIS, une des couleurs les plus précieuses.

Une autre espèce de terre rouge, Μιλτος, RUBICA.

Couleur blanche d'écume de mer et de terre, PARÆTONIUM ; espèce de craie très-blanche. Ensuite,

Deux autres espèces de blanc, MELINUM, qui approche du gris de cendre;

Et *blanc érétrique* de deux espèces (2), gris de cendre et blanc éclatant. On trouvoit la plus belle espèce de ces blancs non-seulement dans l'île de *Melos*, mais aussi dans celle de *Samos*. Cependant, ces couleurs n'étoient pas trop en usage, parce qu'elles étoient trop grasses.

Blanc de plomb, Ψιμμυθιον, CERUSSA.

Blanc de plomb brûlé, ressemblant au faux *sandaraque*, CERUSSA USTA. On en fabriquoit une espèce à Rome avec de l'ocre brûlée et teinte dans du vinaigre ; ceci produisoit :

La terre d'ombre brûlée.

Sandaraque, Σανδαραχη, SANDARACHA.

Ocre, Ωχρα, OCHRA, qu'on apportoit de la mer Erytrée, mais que, suivant Dioscoride, on trouvoit également ailleurs (3).

Sandix, Σανδυξ, SANDYX étoit le produit d'un mélange de *céruse* avec le *sandaraque*.

(1) Plinius, *lib.* XXXV, *sect.* 19, *p.* 686.

(2) Dioscorid., *lib.* V, *c.* 171.

(3) *Ibid.*, *ch.* 121.

On l'avoit pris pour le rouge des teinturiers, *krapp*, GUARANCIA, Ερυδροδανον; mais il paroît que c'étoit sans fondement.

Syricum, Συρικον, SYRICUM, mélange de *sinope* et de *sandyx*.

Noir, Μεγαν, ATRAMENTUM, espèce d'encre. C'étoit le *noir* extrait de métal; il s'appelloit *melanteria*, Μεγαντηρια, ATRAMENTUM METALLICUM.

Ce noir étoit préparé de différentes manières, de terre, de charbon et noir de fumée, de résine ou poix brûlées. Les anciens avoient aussi une espèce εκ Δαιδιων, E TEDIS, dont parle Pline, ou un arbre résineux portant ce nom : de lie; celui-ci étoit autant estimé que celui des Indes, lorsqu'il provenoit de bon vin. Il portoit le nom de

Tryginum, Τρυγινον, Polygnotte et Micon l'ont employé. Apelles préparoit son noir avec de l'ivoire brûlé, ainsi que les modernes. Les anciens avoient aussi

Un noir indien, ATRAMENTUM INDICUM, dont la préparation nous est encore inconnue (1).

Lorsqu'on mettoit ce noir en tablettes, on y ajoutoit de la *gomme*, Κομμι; pour des peintures sur les surfaces, on y employoit de la *colle*, Κολλα, GLUTINUM.

Pourpre, Πορφυρεον, ou plutôt Ανδρεικελον, PURPURISSUM. Les Grecs appelloient cette couleur, lorsqu'elle étoit absorbée dans la craie d'argent, Ζεμα.

Indigo dont Pline dit : INDICUM. — ARUNDINUM SPUMÆ ADHÆRESCENTE LIMO : CUM TERITUR, NIGRUM; AT IN DILUENDO MIXTURAM PURPURÆ CÆRULEIQUE MIRABILEM REDDIT.

Orpiment AURIPIGMENTUM.

Armenium, Αρμενιον, ARMENIUM, préparé comme le verd minéral.

Verd minéral, Χρυσοκολλα, CHRYSOCOLLA, de deux espèces.

Appianum, qualité inférieure de verd, qui est peut-être la même chose que,

Verd d'Alexandrie, dont parle Celsus, liv. 8, ch. 27.

Anulare, espèce de couleur de terre imbibée avec les sucs d'une

(1) Plinius, *loc. cit. XXV*, *p.* 687.

plante qu'on appelle Ισατις, GLASTUM, VITRUM, dont se servoient les anciens pour l'enluminure des figures de femmes (1).

§ 10. Les anciens artistes Grecs, particulièrement Apelles, Echion, Melanth et Nicomachus, ne se servoient que de quatre de ces couleurs, du blanc de *Melos*, MELINUM; du jaune *d'Attique*; du rouge SINOPIDE PONTICA; et du noir que Pline appelle ATRAMENTUM. L'époque où fleurirent ces artistes, suivant la remarque du même auteur, fut celle où l'art avoit atteint sa plus haute perfection. Les couleurs trouvées depuis eux, étoient non-seulement loin d'égaler celles-là, mais ne produisoient même que des ouvrages beaucoup inférieurs.

Ces couleurs étoient mêlées avec du blanc-d'œuf : ce qui peut bien à la vérité appartenir aux époques ultérieures de la peinture au pinceau. Pline ajoute que l'on combinoit les couleurs avec de la cire dont on se servoit pour empreindre les tables, et qu'on peignoit ensuite d'une manière linéaire ou encaustique sur les surfaces ; ces couleurs étoient aussi employées avec cette encaustique en cire dans les peintures de vaisseaux.

L'art de peindre chez les anciens avoit au reste beaucoup de rapport avec notre manière. Ils faisoient valoir leurs clairs par de fortes ombres pour les prononcer davantage, et pouvoir en dire ce que Pline rapporte sur l'Alexandre peint par Apelles : DIGITI EMINERE VIDENTUR, ET FULMEN EXTRA TABULAM ESSE (2). « Lorsque, dit *Dionysius Longinus*, des traits parallèles se trouvent tracés sur un » fond sombre pour les faire valoir en clair, le brillant de la lumière » frappe d'autant plus les yeux, et paroît s'en approcher davantage (3). » Pour rehausser les clairs, on se servoit particulièrement de la couleur blanche, ainsi que le dit le Scholiaste d'Aratus Διοσημεια, et de la couleur noire pour prononcer les ombres; de-là provient, dit Olym-

(1) Cette couleur a dû être un blanc de la plus grande beauté, ou bien c'étoit un beau jaune-pâle qui étoit particulièrement employé aux mélanges des clairs les plus prononcés dans les carnations du sexe.

(2) Pline L. C., *cap.* 10, *sect.* 36. 15. *p.* 697.

(3) Dionys. Longin., § 15.

piodore, « que les peintres ont représenté la poitrine des figures des » femmes en blanc comme élévation, et les yeux en noir comme » enfoncement (1) ». Par-là on peut expliquer le tableau de Pausias (2) dans lequel Caylus n'avoit vu qu'une perspective. Suivant nous, toute la description de Pline ne signifie autre chose, sinon que Pausias avoit peint un bœuf par-devant, et les parties ressortantes du corps avec une telle fusion de teintes que, quoique tout le tableau fût de couleur noire, on pouvoit parfaitement distinguer les différens plans des parties représentées, et que l'artiste avoit executé tout cela d'une manière d'autant plus naturelle, qu'il avoit employé les teintes plus fortes pour les parties les plus enfoncées, et les teintes claires pour les plus proches.

Les anciens artistes étoient si habiles dans ce genre de peinture, qu'ils ont découvert même le ton et la fusion des couleurs, qui donnent aux tableaux rondeur et vie, et se fondent l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel.

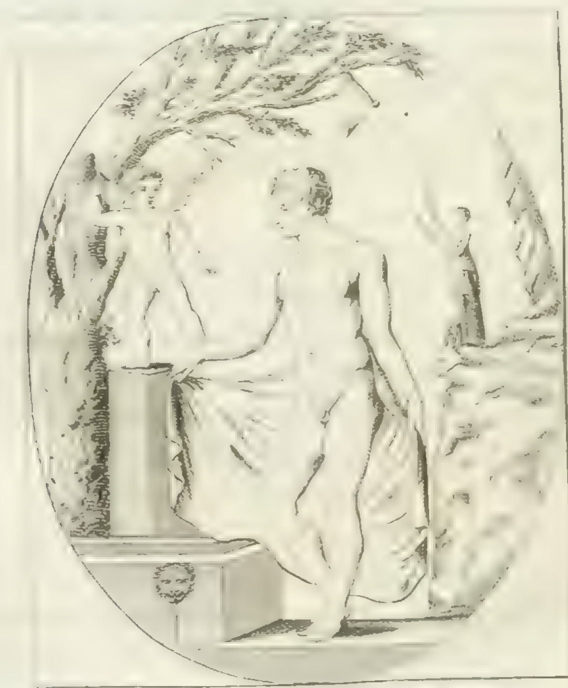
La peinture des portraits paroît avoir été dans un mauvais état chez les anciens; s'il est vrai, comme l'assure Ammonius, que pour atteindre la ressemblance des figures, on faisoit abstraction totale du contour du tableau, et que les peintres, en dessinant les têtes, en traçoient le contour avec tant de négligence, qu'avec le secours des couleurs on pouvoit en faire un Socrate aussi bien qu'un Platon.

Ceci suppose presque l'ignorance totale des premiers principes de la peinture, ou bien offre une preuve décisive de la manière de procéder des anciens. Si Ammonius parle de la peinture linéaire sur un fond qui reçoit facilement les traits du burin; le premier contour est très-peu important, puisqu'on le jette sans prétention. A-t-on une fois le contour : quelque peu de ressemblance qu'il ait avec le modèle, le travail du burin commence. Il parcourt les lignes du contour ou bien enlève les clairs avec son autre extrémité,

(1) Olympiad., *in lib. I; meteorolog.* Aristot.

(2) Pline, *XXXV.*

de manière que les masses formant les ombres, se trouvent repoussées des places plus claires, et que les fausses lumières qu'elles pourroient occasionner, se trouvent éteintes ; ou bien l'on se sert du pinceau, en le chargeant de couleur autant qu'il est nécessaire. Il n'y a rien de plus facile au burin que de changer à chaque moment le contour, et c'est cette facilité même qui éleva cet art à un si haut degré, par la raison qu'on pouvoit continuellement améliorer ses productions, et obtenir ainsi parfaitement la ressemblance ; les lumières se prononcent si naturellement et par des gradations si convenables, que l'élévation du front, des joues et d'autres parties exhaussées, se rend avec la plus grande facilité.



CHAPITRE HUITIÈME.

Encaustique.

§ 1. Nous parlerons très-brièvement des significations inconvenables, que les savans et les artistes ont jusqu'à présent données à ce mot, *encaustique*. Caylus, et avec lui tous les amateurs de l'antiquité ne se sont imaginés autre chose, par ce mot, qu'un procédé par le moyen du feu. L'inconvenance de cette définition le conduisit à sa manière difficile de travailler à l'encaustique, et l'éloigna en partie de la vraie intelligence de différens passages des anciens qui, suivant lui-même, lui sont restés inexplicables. On ne peut nier que Caylus n'ait cherché à modifier beaucoup cette signification donnée au mot *encaustique*; mais il n'en est pas moins revenu constamment aux procédés par le feu, dont il a cru s'être éloigné, en rapportant ce passage de Pline : « NICIAS SCRIPSIT, » SE INUSISSE : TALI ENIMUSUS EST VERBO : (Ὁ ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ) » Nicias remarqua qu'il l'avoit brûlé; car il s'est servi d'un mot » pareil. » Il montre effectivement une opinion différente, en disant : « On ne parle pas ainsi d'un mot dont on se sert dans son véritable » sens ; c'est plutôt l'excuse d'une façon de parler, dont le sens » ne peut pas être compris par un chacun. Si Pline ne nous avoit » pas donné cette explication, il est facile à concevoir que le mot » URERE, pris à la rigueur et dans toute sa précision, n'auroit rien » indiqué, qui eût pu s'appliquer à un procédé dans les arts. Quel » effet pouvoit-on attendre de la cire brûlée pour la peinture? » Un feu tant soit peu fort, auroit gâté cette cire, et noirci les

» couleurs. Que seroit-il arrivé, si elle avoit été brûlée? » En prenant tout cela à la lettre, on ne retrouve point ici l'idée du feu; mais Caylus revient de suite sur ce qu'il a dit, en ajoutant : « Sans » être un grand naturaliste, on sait que brûler amène une disso- » lution totale, et l'on verra que dans toutes les opérations de la » peinture encaustique, l'on n'a besoin que d'un degré très-modéré » de chaleur. Il ajoute un passage de Pline : ET ADUSTÆ VESTES « FIRMIORES SUNT, QUAM SI NON INURERENTUR, et les étoffes brû- » lées sont plus durables que si elles ne l'avoient pas été. Voilà » le sens littéral de ce passage : mais veut-on le traduire dans son » vrai sens? il faut dire, ET LES ÉTOFFES TEINTES A CHAUD SERONT » PLUS SOLIDES, QU'ELLES LE SONT A FROID ». Qui ne voit pas, en effet, dans la description qui vient ensuite de la manière de procéder à l'encaustique du comte de Caylus, qu'il a constamment employé le feu pour la fusion ou pour le réchauffement de la cire, dont il se servoit pour ramollir sa masse cireuse? Qui ne voit pas que même dans la teinture à chaud, il se sert du feu, comme base première et principale?

Winkelmann a glissé avec une légèreté extraordinaire sur l'encaustique, et ne paroît pas avoir connu d'autre manière de l'employer que pour l'empreinte des panneaux avec de la cire par le secours du feu; ce qu'il en dit, est si insignifiant, que nous pouvons nous dispenser d'en faire mention.

Lessing, dégoûté par la manière diffuse et repoussante du comte de Caylus (laquelle en outre offroit beaucoup moins qu'il n'en avoit lui-même présumé, et qui, loin de surpasser la peinture à l'huile, étoit restée bien en arrière), est disposé à rejetter avec humeur toute espèce d'encaustique, ce qu'on doit attribuer à son ignorance des meilleures productions de cet art. Tant que nous n'avons pas jugé par nos propres yeux ce qu'il pouvoit produire, nous partagions les mêmes sentimens. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne peut allier cette haute considération de nos plus grands maîtres pour les ouvrages grecs, exécutés par cet art, avec le mépris et l'éloignement qu'ils

témoignent pour lui. Il est incontestable que ceci provient de l'ignorance des véritables procédés : l'on s'est beaucoup plus occupé de la méthode infiniment difficile de Caylus, avec ses boîtes, son eau bouillante, son charbon et ses autres matériaux, que de la vraie manière de peindre chez les anciens. Le connoisseur sait, sans qu'il soit besoin de le lui rappeller, combien il est difficile à l'artiste de saisir, avec agrément et facilité, la nouveauté et les changemens dans les procédés des arts. Cela n'appartient qu'à l'homme d'un génie vraiment élevé, que les préjugés et l'amour des habitudes n'enchaînent pas, qui envisage l'art avec plaisir, qui fait ses expériences avec espérance de succès, et décide avec impartialité sur la valeur ou non valeur des nouveaux procédés. C'est ainsi que Rode et Frisch, artistes possédant les plus grandes et les plus précieuses connoissances ont employé cette manière, à la satisfaction générale, dans quelques morceaux de chevalet et de plafonds sur toile au château de *Sans-Souci;* et peut-être beaucoup d'autres artistes de mérite auroient-ils imité cet exemple, si ces procédés leur eussent été connus. A l'appui de ce qui vient d'être dit, nous croyons faire plaisir à nos lecteurs, en leur faisant part ici d'un écrit de M. Frisch à M. B. Rode.

A M. Bernard Rode.

« Vous avez, estimable ami, fait vous-même des recherches sur » l'usage de la cire de Calau dans la peinture, et vous vous êtes » souvent entretenu sur cet objet avec l'inventeur. Il me paroît que » ces essais étoient d'un genre où les couleurs sans combinaison » avec l'huile et le vernis, se préparoient uniquement avec de la » cire dissoute dans de l'eau (1); ainsi que le prouvent les deux plus » beaux morceaux que possède le directeur des monnoies, Nelker.

(1) C'est une erreur. Ces deux morceaux sont entièrement exécutés dans la manière de Calau. *Rode.*

» Mon objet est de vous décrire de quelle manière je m'y suis pris » lorsque j'ai reçu en 1774, l'ordre de S. M. de peindre avec cette » cire et sur toile, le plafond de la salle de Jaspe, dans le pavillon » de Sans-Souci. Je vis M. Calau pour apprendre de lui la manière » d'employer cette cire dans les couleurs. Ceci ne se fit pas sans » quelques difficultés, parce que vous vous souviendrez, sans doute, » combien Calau étoit verbeux, diffus et obscur dans la description » de son invention. Mais j'ai vu, par ce qu'il me disoit, qu'il falloit » broyer finement les couleurs avec une des huiles dont on se sert » ordinairement dans la peinture, et les combiner pendant ce » broiement jusqu'à la consistance du miel avec sa cire dissoute dans » de l'eau, et que ce procédé étoit le plus convenable pour remplir » mon but.

» L'expérience m'apprit bientôt que, par exemple, dans le blanc » il falloit mettre sur la pierre à peu-près (en masse et non en poids) » moitié de la cire dissoute à la couleur sèche, et que l'huile doit » opérer le reste pour la fluidité de la couleur.

» Dans le cinabre, jaune de Naples et *aurum*, couleurs et cire » doivent être mises en mêmes quantités.

» Dans le bleu de Prusse et les diverses qualités d'ocres, dans la » proportion des deux tiers de cire et un tiers de couleur.

» Dans le noir d'os, je me suis abstenu d'en mêler, parce qu'il » en perdroit sa force, de même que la cochenille et la laque, aux- » quelles cette cire donnoit un ton violet. Ce qui semble prouver » qu'elle contient encore des parties acides, mais le peu qui s'en » mêle avec les autres couleurs, n'est pas suffisant pour agir sur » elles.

» Je ne puis juger de son effet sur le massicot, parce qu'il y a » déjà plusieurs années que je ne me sers plus de cette couleur » inconstante.

» Le procédé dans le broiement des couleurs, consistoit en ce que » je faisois broyer la couleur posée sur la pierre avec la masse de » cire dissoute dans l'eau et l'huile, jusqu'à ce que je visse qu'elle

» étoit suffisamment fine, et que toutes les parties aqueuses de la » masse de cire étoient évaporées, je mettois ensuite ces couleurs » dans des vessies, comme on le fait ordinairement avec celles à » l'huile.

» Les avantages de l'emploi de cette cire de Calau dans cette ma- » nière, consistent, d'après ma courte expérience, en ce que d'abord » les couleurs jaunissent moins; qu'on peut parfaitement glacer dans » les clairs, par exemple, dans les cieux, etc., avec les teintes les » plus brillantes, ainsi que d'autres places particulières et isolées sans » avoir besoin de les humecter d'huile; que les couleurs se lient et » se laissent travailler facilement sans cette préparation, et qu'on » peut les raffiner autant que l'on veut sur la palette sans qu'elles » se divisent; et outre tous ces avantages, les couleurs claires, » même le blanc, deviennent plus belles par cette combinaison avec » la cire.

» Quant au fond des toiles sur lesquelles on peint, la cire prise » en proportion égale avec la couleur, les rend très-souples et beaucoup » moins exposés à se fendre, que dans la manière ordinaire de les » empreindre.

» Sur les panneaux préparés à la chaux, et destinés à être peints, » c'est le meilleur fond qu'on puisse desirer.

» En considérant cette application à la peinture linéaire, on doit » regarder la nouvelle découverte de Calau comme très-précieuse: » sa manière de procéder seroit particulièrement utile dans les pein- » tures de fabrique, comme vases, meubles, panneaux; et la gloire » d'avoir retrouvé un art absolument perdu, lui appartient à juste » titre.

» Voici à peu-près tout ce que j'ai eu occasion de remarquer: » il me reste à desirer de connoître les observations que vous avez » faites pour m'instruire encore davantage. Il est à remarquer aussi, » selon moi, que Caylus s'est approché le plus de l'idée des procédés » des anciens pour l'application de la cire à la peinture. Après lui

» viennent Bachelier et Taubenheim (1). La cire liquide de ce dernier » que l'on mêle aux couleurs tempérées à l'huile, me paroît avoir » beaucoup de ressemblance avec la cire combinée avec l'huile de » Calau, et l'on peut également l'employer dans le dessin linéaire ».

J. C. Frisch.

On ne peut nier que tous ceux qui veulent, par la manière encaustique, abaisser, dégrader ou même annuller la peinture à l'huile, méritent en général notre pitié. Elle restera toujours par la facilité de ses procédés, la beauté de son expression; et malgré le défaut auquel la peinture encaustique n'est pas sujette (l'obscurcissement des couleurs), la plus belle manière de peindre que nous

(1) Il est incontestable que Caylus s'est donné la plus grande peine, qu'il a cherché à s'approcher, autant qu'il a été possible, de la véritable idée; mais aussi qu'il n'y a eu personne de plus malheureux dans ses procédés, en ce qu'il a voulu s'en tenir uniquement à la cire vierge qui contient trop de graisse, et que, malgré qu'il eût appris quelque chose dans Pline sur la combinaison de la cire avec des résines siccatives, il a passé là-dessus avec une légèreté visible, en s'entêtant éternellement avec sa cire visqueuse.

Le premier procédé de Bachelier, par la combinaison de la cire vierge avec l'essence de térébenthine, offre des difficultés sans fin; et le Lorrain qui en a fait des essais, a été obligé de les abandonner et d'adopter la méthode de Caylus. Le second procédé de Bachelier, en couvrant un côté de la toile avec de la cire, et la réchauffant sur des charbons ardens, n'est rien moins que celui des anciens, parce qu'il ne peut être employé sur tables, ni plâtre, ni pierre, ni muraille. Le troisième, avec son eau de cire, est aussi embarrassant, et n'exige pas moins de feu, de même que sa quatrième manière avec les pastels de cire. La méthode de Taubenheim paroîtroit encore préférable; mais non-seulement celle de Calau est d'une invention plus ancienne que celles de Caylus, Bachelier et Taubenheim : elle est même, beaucoup plus parfaite; ce qu'une légère comparaison prouvera de suite. Je ne veux cependant rien ôter au mérite de ces hommes que j'estime beaucoup. Il s'agit ici de résoudre une question. Ces hommes ont-ils vraiment découvert la manière de peindre chez les Grecs? Je puis dire non, parce que Caylus convient lui-même, avec raison, qu'il lui manquoit beaucoup pour cet objet; et aucun d'entr'eux ne tomba sur la manière linéaire, si ce n'est Harduin et Calau : gloire que M. Frisch ne refuse pas à ce dernier, puisqu'il dit qu'ils se sont approchés de l'invention de Calau.

connoissions, et quoiqu'elle mérite déjà le nom de *peinture encaustique*, à cause des huiles siccatives qu'elle emploie, elle pourroit peut-être se délivrer de ce défaut, si elle cherchoit à lier la vraie masse encaustique, dont nous avons déjà tant parlé et parlerons encore, en petites quantités avec ses huiles : ce qui donneroit à son coloris non-seulement une plus grande, mais même plus permanente conservation, et pourroit entièrement en justifier le titre. Il est en outre certain que nous regarderions comme un crime de préférer à notre peinture à l'huile, les procédés des anciens, et particulièrement l'encaustique où ils ont employé le feu, sur-tout lorsque l'artiste connoît et emploie convenablement les couleurs dans les rapports respectifs de leur solidité et de leur variation; d'autant plus que le procédé encaustique garantit de toutes espèces de mauvais résultats d'ignorance, par sa nature même, celui qui ne connoît pas l'application convenable dans l'harmonie des couleurs, avantages qui sont entièrement impossibles au peintre à l'huile.

§ 2. Nous revenons à notre définition de l'encaustique, pour convaincre nos lecteurs que l'on ne s'étoit servi de feu que dans quelques circonstances et certaines manières de cette peinture; principes que notre assertion ultérieure laissera dans un plus grand jour.

En partie, cet éclaircissement résulte déjà des passages cités de Pline et des remarques quelquefois justes du comte de Caylus; mais particulièrement de l'impossibilité de l'application du feu au tableau que Pline cite positivement, comme une espèce particulière de peinture encaustique; ce passage de Pline dit : « On a connu dans
» l'antiquité deux manières de peindre à l'encaustique, c'est-à-dire,
» sur de la cire et sur de l'ivoire avec le burin, jusqu'à ce qu'on ait
» commencé à peindre les flottes. Cette troisième manière découverte
» depuis, employoit la cire dissoute ainsi que le pinceau, et produisit
» une peinture que ni les rayons du soleil, ni le sel marin, ni les
» vents, ne pouvoient détruire. »

Généralement, mais pas tout-à-fait exactement, on pourroit

rapporter à cette idée, celle qu'Hardouin accole avec cette manière de peindre, et que la plupart des antiquaires et des amateurs des arts suivoient. Il adopte ce que nous ne nions pas, que l'on s'étoit servi d'un burin de fer, pour cette peinture sur la cire et l'ivoire. Il ajoute : « Ils tiroient sur les tables de bois des raies linéaires, » semblables à celles destinées aux peintures ; ils les remplissoient » ensuite avec de la cire fondue qu'ils versoient dedans. Cette cire » étoit de différentes couleurs, suivant que le tableau l'exigeoit, » elle pénétroit davantage et se réunissoit avec le bois des tables » par le moyen du feu que l'on plaçoit dessous. — L'autre espèce » d'encaustique sur l'ivoire s'exécutoit de la manière suivante : On » traçoit avec un burin de fer rougi au feu, des lignes sur l'ivoire » ou la corne, qui représentoient des figures; on dessinoit ainsi ce » contour sur l'ivoire, et l'on se servoit ensuite, dans la distribution du » clair-obscur, du fond blanc de l'ivoire, même pour les lumières ; » et pour produire le ton et les ombres, on employoit non pas de » la cire, mais des couleurs ordinaires et simples. »

Autant il y a de certitude qu'on s'est servi du burin de fer, pour dessiner sur des tables de bois dans une masse encaustique, autant il est faux que l'on y ait tracé des raies qu'on remplissoit ensuite avec de la cire ; n'auroit-t-on pas dû faire la même chose sur les vases campaniens et étrusques, pour opérer les contours des figures, dont Winkelmann dit clairement qu'ils n'étoient pas tracés dans la terre cuite, mais qu'on les posoit dessus avec un pinceau ? Ce n'est pas ici encore où gît toute l'invraisemblance. Ce procédé, approchant de notre manière de graver sur bois, auroit exigé une main lourde, qui auroit exprimé sa rudesse dans le dessin. Et comment eût-il été possible d'effacer tous les faux traits qu échappent aux plus habiles, si on les avoit tracés dans le bois, ainsi que le soutiennent Hardouin et Caylus, à moins que ces peintres sur bois ou ivoire n'ayent possédé cette dextérité des artistes étrusques, qui, dit-on, produisoient, d'un seul trait, des morceaux dignes de Raphaël ? Caylus tombe dans une très-grande contradiction, lorsque,

pour éclaircir ceci, il dit : « Pline nous apprend aussi que les jeunes » élèves ont dessiné et étudié sur des tables de buis. En effet, les » parties de ce bois étant très-resserrées, il recevoit et gardoit le » poli : les traits pouvoient être remarqués sans peine; et si les anciens » ne se servoient pas de crayons que leurs montagnes produisoient » en abondance, ils pouvoient facilement y suppléer par des pointes » de cuivre ou d'argent. IL ÉTOIT D'AUTANT PLUS FACILE D'EF- » FACER LES FAUX TRAITS. Mais si l'on n'étoit pas obligé d'éguiser » aussi souvent ces instrumens, que nous éguisons nos crayons » (ce qui interrompt le fil des idées, ainsi que le feu de la com- » position); ces pointes métalliques n'en avoient pas moins un grand » inconvénient : leur trait est maigre, leur travail toujours uniforme » n'a jamais cette consistance et ce charme qu'on voit principalement » et avec tant de plaisir dans les dessins de ceux auxquels la nature » a accordé un beau contour ». Comment étoit-il possible à l'artiste grec, si les entraves contre lesquelles il avoit à lutter, étoient si grandes, de produire cette aimable légèreté et cette correction, que l'on admire tant dans les anciennes peintures? Et pourquoi les traits formés avec des pointes de métal, auroient-ils été plus faciles à effacer de dessus le bois, que ceux tracés avec des crayons minéraux ? Seroit-ce parce que l'on racloit le bois? Mais les traits au crayon pouvoient s'effacer également et aussi promptement de cette manière : ou si l'on se bornoit à repasser d'autres traits sur les premiers, il semble que ces nouveaux traits conduits sur les anciens, doivent en être très-rapprochés, surtout si le dessin n'étoit pas trop outré, et devoient finir par couvrir les interstices en bois, et gâter entièrement la table. D'ailleurs la cire, à chaque nouveau trait, n'auroit-elle pas, par son humidité, pénétré et rouvert les anciens ? La moindre expérience prouvera ce qui vient d'être avancé.

Le procédé proposé par Hardouin, est inapplicable sur l'ivoire et sur la corne; c'est ce que le premier essai démontrera, lorsqu'on voudra produire un joli tableau, et bien entendu, un tableau *encaustique*. Sans parler des difficultés qui sont inévitables dans

le MANIEMENT des burins ardens, sans parler des éternelles entraves que présente le refroidissement de ces burins, dont les traits inégaux ne peuvent jamais produire ce qu'une bonne peinture exige, et sans nous étendre sur les inconvéniens de la fumée, la vapeur et la puanteur qui devoient beaucoup déranger l'artiste dans le feu de ses idées, sur-tout lorsqu'il travailloit sur la corne; en mettant de côté tous ces inconvéniens, nous demanderons à quoi pouvoient être bons ces traits formés par le feu, puisqu'ils ne devoient former que les contours, les plis et autres choses semblables, qui étoient ensuite remplis dans l'intérieur du contour avec les couleurs à l'eau. Vouloit-on donner aux couleurs la ténacité et solidité sur l'ivoire qui étoit peut-être nécessaire pour la carnation et les ombres? A quoi bon ces contours élargis qui contrarioient les rondeurs adoucies des extrémités, et devoient rendre le tout ensemble gêné, roide et sans charmes? Si ces couleurs pouvoient tenir sur de pareilles surfaces, c'étoit manquer entièrement au bon goût, que de se donner une peine aussi grande pour déranger ou même empêcher tout-à-fait le bon effet de ces peintures. Il est très-douteux qu'aucun de nos lecteurs soit de l'avis d'Hardouin, quoiqu'il puisse prétendre que son opinion est celle de tous les savans, NULLO SCRIPTORUM OMNIUM REFRAGANTE.

Robert Etienne a soutenu une opinion toute différente, quoiqu'également mal fondée: il a pris le CESTRUM pour le ciseau avec lequel on travailloit l'ivoire. Mais, comme la sculpture n'a aucun rapport avec la peinture proprement dite, et que d'ailleurs cet auteur ne donne aucune explication ultérieure, nous nous en tenons à la simple indication de cette fausse idée.

§ 3. Toutes les peintures encaustiques sur quelques surfaces que ce puisse être, supposent une masse qu'on pouvoit traiter au feu d'une manière encaustique, ou qui par sa nature étoit siccative : et comment voudrions-nous autrement éclaircir le passage de Plutarque, lorsqu'il dit, qu'on a dessiné des traits noirs sur des fonds blancs, et des traits blancs ou d'or sur des fonds noirs? Ceci pouvoit

bien s'opérer dans la manière linéaire. Mais ce qu'étoit cette masse, et en quoi elle consistoit; c'est ce que nous dirons en peu de mots.

Toute masse simple ou composée de poix et de parties huileuses, qui, de fondue ou molle devenoit dure ou sèche, et indissoluble, s'appeloit *masse encaustique.* Il étoit égal qu'on y employât ou n'employât pas le feu. C'est à cette espèce qu'appartiennent toutes les résines, telles que la nature les livre, toutes les huiles siccatives et autres matériaux que les anciens appeloient *encaustiques.*

§ 4. Nous touchons à la fin de notre ouvrage: il ne nous reste qu'à ajouter, pour apprendre à ceux de nos lecteurs que cela peut intéresser, que les anciens connoissoient probablement l'art de combiner la cire punique avec certaines huiles siccatives et certaines résines qui étoient nécessaires pour lui donner plus de fluidité.

Cette cire pouvoit également recevoir une addition d'eau, et l'huile se combinoit facilement avec l'eau, par l'intermédiaire de cette cire, à laquelle on avoit enlevé toutes ses parties grasses. On ne se servoit, dans cette circonstance, du feu dont Pline fait expressément mention, que pour certains procédés applicables aux vaisseaux et murailles, lorsque ces dernières devoient avoir l'apparence du marbre. Mais ceci, ainsi que tout ce que la peinture encaustique des anciens pouvoit produire, s'effectue également avec la cire découverte par Calau. Nous avons trouvé, par nos propres recherches et par des renseignemens pris de différens côtés, l'art de l'employer à la manière encaustique; et nous avons sous nos yeux un portrait de notre feu roi, exécuté de cette manière sur l'albâtre. Tout le procédé consiste dans la manière de poser cette masse de cire, laquelle, par sa nature, acquiert une telle solidité en séchant, que ni l'humidité, ni l'air, ne peuvent détruire cette peinture.

§ 5. Nous possédons aussi deux têtes peintes sur une terre cuite, qui sont également indestructibles. Elles sont faites d'après le procédé de Calau, qui consiste à prendre des couleurs d'émail et de por-

celaine ; ou bien lorsqu'on veut le simplifier davantage, on se sert de couleurs terreuses avec du verre pilé ou de la litarge minérale mélés ensemble, en y ajoutant de la cire éléodorique, ainsi que quelques gouttes d'huile de térébenthine ou de lavande, pendant le broiement, et on liquifie la couleur avec un peu d'eau ; on peint ensuite soit un plat ou un vase, et on le place sous un mouffle qu'on recouvre de charbons ardens, et qu'on laisse cuire pendant deux ou trois heures. Par ce procédé, la cire et la couleur se calcinent sans couler : il en résulte les plus brillans effets de la porcelaine. Avec cette masse on peut peindre des vases de terre cuits avec ou sans émail, de même que sur un fond préparé à sec. On peut employer avec le même succès cette manière sur les émaux d'Hollande et sur les glaces. Les fabriques de porcelaine et de fayence pourroient en retirer les plus grands avantages ; ceux-ci ne consistent pas seulement dans la durée, la beauté et la justesse du dessin linéaire et du mélange des couleurs, mais aussi dans l'exactitude du travail même ; en ce que l'on n'employe point toute cette manière de pointillage qui se trouve bien plus convenablement remplacée dans la peinture linéaire par le burin, sur-tout lorsqu'il s'agit de draperies, toute la masse étant de nature que tout s'y fond de la manière la plus parfaite. On peut aussi représenter les sujets les plus étendus, qu'on n'a pas osé jusqu'à présent entreprendre, à cause des grandes peines et du temps qu'ils exigeoient, et par la crainte de ne pas en trouver le prix convenable.

Calau fit usage d'un pareil procédé dans son imitation des vases étrusques. Avec sa cire et un vernis encaustique il parvint à établir des vases absolument semblables à ceux-ci au premier coup-d'œil : la terre qu'il y employoit, et dont nous parlerons encore, leur donnoit une légèreté qui les distinguoit des vases étrusques italiens, et les rapprochoit davantage de ceux que l'antiquité nous a laissés : il les peignoit linéairement et les couvroit d'un vernis si mince et si brillant, qu'il paroissoit avoir été soufflé dessus, sans avoir la dureté ordinaire de l'émail.

§ 6. Il faut que nous disions encore un mot sur la plastique à la manière de Calau. Il a trouvé une masse plastique, au moyen de laquelle on peut exécuter les bas-reliefs à la manière des tableaux, mais qui exige un grand talent pour être maniée convenablement. On prend une pomme de terre cuite dont on enlève l'écorce, on la broie très-fine sur une pierre: il en résulte une masse très-dense; on y ajoute moitié de cire éléodorique; on broie ensuite le tout ensemble. Lorsqu'il est bien mélangé, on y introduit encore autant de plâtre ou de terre blanche pulvérisée. Cette masse est excellente et très-solide pour les ouvrages à reliefs, mais c'est seulement pour ceux qui ne sont pas exposés à la pluie, et qui se trouvent uniquement employés sur des surfaces, tels que des tableaux. Cependant l'on peut donner aussi à cette masse une solidité, qui brave la pluie même, en y mêlant du vernis et de l'huile de lin. Mais veut-on l'employer à des sujets plus étendus, par exemple, à ceux ordinairement représentés en marbre ou en pierre, on y mêle autant que possible des poussières de marbres et de sables qu'on amalgame également avec du vernis et de l'huile; cette masse devient alors de la plus grande utilité.

§ 7. Mais elle est sur-tout avantageuse pour les bustes, et produit un très-grand effet lorsqu'on y mêle de la poussière de pierre rouge pas trop menue, et qu'ensuite on jette cette masse dans des moules. L'œil le plus exercé ne sauroit distinguer ces bustes de ceux exécutés avec le véritable sable de pierre, tant cette ressemblance est frappante. Il ne sera pas difficile à un véritable artiste d'employer cette masse à une quantité d'autres objets tant de l'art que des besoins ordinaires de la vie.

§ 8. On doit regretter infiniment que les meilleurs morceaux d'essais faits par Calau, aient été tellement dispersés à sa mort, qu'il a été impossible au rédacteur de cet ouvrage, d'en retrouver plus qu'il n'en a rapporté.

Pour ce qui concerne l'application de l'encaustique sur les murailles,

on peut en voir un essai dans la salle des bains peinte en ce genre, et représentant une grotte chez M. Wéguelin à Berlin.

Le procédé de la peinture à la cire de Calau, se distingue particulièrement dans les morceaux appartenant au directeur des monnoies, Nelker, sur-tout dans celui représentant une *Didon*, peinte par M. Rode. Il est vrai que la peinture à la cire n'est pas aussi vigoureuse que celle à l'huile; mais elle a quelque chose de particulier, de moëlleux et d'agréable, qui donne beaucoup de charmes à sa manière.

Voilà tout ce que nous pouvons rapporter sur cet objet, d'après les idées mêmes de Calau, qu'il avoit déjà communiquées au public, dans une feuille imprimée; idées qui n'étoient pas de lui, mais qu'il avoit puisées dans Hardouin, et perfectionnées d'après celui-ci : nous y avons d'ailleurs ajouté tout ce que nos foibles connoissances dans les passages des auteurs anciens, ont pu nous indiquer.



CHAPITRE NEUVIÈME.

Comparaison abrégée de l'art chez les Anciens et chez les Modernes.

§ 1. La peinture et la sculpture tiennent le premier rang parmi les beaux arts : elles ont des droits incontestables aux avantages prééminens que lui accordent tous les états, depuis le monarque jusqu'au simple particulier, pénétrés de leurs beautés. Il est naturel qu'une représentation précise des beautés idéales de la nature, rassemblées et offertes dans un seul sujet, puisse produire les impressions les plus agréables sur l'amateur, et généralement sur celui qui saura juger les vrais rapports, précision, correction et expression de la beauté vivante. La durée que l'artiste a le bonheur de donner à ses ouvrages, cette circonstance heureûse qui fait que dans tous les temps ils peuvent développer aux yeux tous leurs charmes, sont des avantages auxquels ni la poésie ni la musique ne sauroient prétendre, quelque rang qu'elles occupent parmi les autres arts. La poésie et la musique, Ramler, Burger, etc. Graun, Hændel, Pergolèse, ont beau charmer cette tendance intérieure du sentiment : chaque pensée nouvelle affoiblit le passage précédent. Le lecteur et l'auditeur se trouvent transportés si rapidement et si souvent d'une idée à une autre, et de ton en ton, qu'ils finissent par succomber sous le poids de ces beautés alternatives, sans avoir éprouvé chacune d'elles en particulier. L'impression des dernières ne pénètre pas d'ailleurs l'ame avec la même profondeur, ne représente pas à la mémoire une image aussi brillante, aussi ineffaçable, que les objets qui frappent le

sens le plus pur et le plus subtil, celui de la vue; les tableaux et les statues produisent une impression plus rapide, plus déterminée, que ne pourroient faire les chefs-d'œuvre de la poësie et de la musique. Ces deux arts admettent des modifications et des variétés, tandis que la sculpture et la peinture concentrent, pour ainsi dire, les idées principales et isolées dans un seul foyer; le coup d'œil peut les saisir dans son ensemble, et même leurs détails se représentans toujours également, ne se privent pas de l'examen, et sont beaucoup plus facilement jugés.

§ 2. Les artistes et les amateurs ont été divisés jusqu'à présent dans leurs opinions, sur la valeur des chefs-d'œuvre anciens et modernes; l'imagination qui s'égare souvent dans le jugement du beau, accorda souvent la préférence aux uns et aux autres: de-là les illusions et les erreurs. Le mérite véritable fut souvent méconnu, et la préférence accordée à des ouvrages médiocres aux dépens des plus sublimes; ainsi, Winkelmann ne vit du beau que dans l'antiquité, et son illusion le porta si loin, qu'il prit pour un ouvrage authentiquement grec, un tableau de Mengs (par lequel Casanova voulut éprouver son sentiment pour l'antique): ce qui ne seroit certainement pas arrivé, s'il avoit deviné de suite l'auteur. Mais d'où peut provenir ce crédit exagéré des anciens sur les modernes, lorsque l'on compare leurs ouvrages ensemble? Peut-être parce que ceux qui ont écrit sur les chefs-d'œuvre des uns et des autres, étoient plutôt théoriciens amateurs, qu'artistes praticiens: c'étoit au moins ordinairement le cas: il faut y ajouter que les savans étoient déjà prévenus en faveur des ouvrages anciens, par les éloges qui leur étoient prodigués dans les écoles, et par la réputation que ces chefs-d'œuvre fameux de la Grèce s'étoient acquise depuis des siècles; tandis que les ouvrages modernes étoient inconnus à cause de leur enfance, et devoient se produire avec une prudence modeste pour n'être pas étouffés sous le poids des anciens, et exposés à un oubli éternel. Ainsi, le crédit que les anciens ouvrages avoient atteint depuis si long-temps, et dans

lequel ils se sont maintenus, établit une espèce de tyrannie sur les ouvrages modernes, et les empêcha de s'élever davantage. La chose a été si loin, qu'à la honte du bon goût, encore aujourd'hui un antique médiocre, ou bien un ouvrage qui passe pour tel, sera cent fois mieux payé que les ouvrages de nos meilleurs artistes modernes. Pigal, Roubillac, Tassard, et tant d'autres grands artistes qui ont souvent surpassé les anciens, obtiennent à peine des prétendus connoisseurs, pour l'ouvrage de quelques années, le prix que l'on met à des ouvrages anciens, produits de quelques mois. Tous s'empressent, à la vérité, autour de l'artiste célèbre; mais pendant que l'on croit récompenser d'une manière généreuse son chef-d'œuvre, par quelques centaines de pièces d'or ou d'argent, on payera, sous ses yeux même, trois fois autant un prétendu cammée antique, de fabrique italienne, sans s'inquietter de l'injure gratuitement faite à l'artiste; celui-ci travaille alors pour lui et pour la postérité, plutôt que pour une récompense momentanée et pour des juges ridicules.

§ 3. Nous ne prétendons pas, à la vérité, nier que la sculpture grecque ait atteint un très-haut degré de perfection; cependant nous ne croyons pas nous tromper en pensant qu'elle peut être égalée, et même surpassée dans certaines parties. Le *Saint-André*, de François Flammand, que l'on voit à Saint-Pierre de Rome, ne peut-il pas être mis à côté des plus beaux morceaux de l'antiquité? et n'est-il pas vrai que ce grand artiste a surpassé tous ceux de la Grèce, dans sa manière de représenter les enfans, que les anciens n'ont jamais su bien rendre comme lui? Ils sont loin d'être en cela aussi parfaits que ce maître, et n'ont laissé rien de grand dans cette partie; circonstance très-défavorable au préjugé qui fait regarder les anciens comme supérieurs en tout aux modernes.

Quelque respectable que puisse être l'antiquité, on voudra bien nous pardonner notre prédilection pour les temps modernes, et nous permettre de lui opposer un de nos artistes allemands (Schluter). Quel est le connoisseur qui a pu trouver un seul défaut à la

statue du grand électeur, exécutée par cet artiste, en envisageant avec impartialité ce bel ouvrage ? Le plus beau cheval de l'antiquité, le plus estimé, celui du *Marc-Aurèle*, au Capitole (1), offre de grands défauts aux yeux de celui qui sait apprécier les beautés d'un cheval, ainsi que le remarque très-judicieusement un voyageur moderne : l'ouvrage de Schluter le surpasse de beaucoup. Les productions modernes de Girardon qui a mis une perruque sur la tête de son Louis XIV, habillé à la romaine ; la statue de Henri IV à cheval, si admirée, malgré sa queue de rat ; celle de Charles premier, sur la place de *Charring-Cross*, à Londres ; le Constantin de Bernin ; le Charles second de Gibbons ; le Louis XIII de Ricciavelli, et tant d'autres ouvrages, sont bien inférieurs à celui de Schluter, lequel est certainement tout ce que l'on peut voir de plus beau en ce genre. M. Becker se trompe fortement, lorsque, dans son traité sur le COSTUME DANS LES MONUMENS (2), il compare l'ornement de la tête de Frédéric Guillaume, avec la perruque de Louis XIV ; tandis qu'il ne faut qu'un coup-d'œil pour se convaincre que, dans la statue de Schluter, les cheveux naturellement ondoyés, descendent de dessus la tête, et jouent sans affectation sur le col.

Mais ce qui surpasse l'antiquité, ce sont les masques d'hommes mourans, qu'on voit dans la cour de l'arsenal de Berlin, et que M. Rode a gravés si artistement. Ici c'est une tête dans l'instant d'une mort tranquille ; là une autre dans le moment de la plus terrible douleur ; plus loin, une troisième dans une lutte cruelle et convulsive ; une quatrième, dans laquelle l'excès de la douleur fait sortir les yeux de la tête, et semble ouvrir la bouche pour la dernière fois avec un cri aigu : on en voit encore une plus tranquille que les autres, c'est le dernier instant du passage au néant, dans laquelle le plus profond sentiment de douleur se caractérise

(1) Lettres écrites pendant un voyage d'Italie.

(2) Becker, *p.* 29.

autour du front et du nez, ainsi qu'un anéantissement total des forces. Dans chacune de ces têtes on remarque l'image vraie d'une mort différente, qui pénétre l'ame du curieux, en ne lui laissant que la faculté nécessaire pour juger de la vérité et de la beauté de ces morceaux admirables. Il seroit à souhaiter qu'on eût pu voir comment cet artiste qui a su représenter la mort avec tant d'exactitude, auroit rendu la douleur du Laocoon? Auroit-ce été plus mal qu'Agésandre, Polidore et Anthénodore?

§ 4. Que l'on compare à ceux dont nous venons de parler, les masques des anciens qui représentent des figures plutôt imaginaires que naturelles, et sont beaucoup plus le résultat d'idées désordonnées, que la représentation d'une réalité quelconque: les premiers obtiendront incontestablement la préférence; mais les connoissances de Schluter ne se bornoient pas à cette partie de l'art: nous avons de cet artiste quelques ouvrages en bas-reliefs, au château royal de Berlin, où il a su représenter avec tout l'art possible, le chagrin d'un malade. Nos lecteurs pourront trouver des notices plus précises sur les chefs-d'œuvre de cet artiste, de même que quelques renseignemens particuliers sur sa vie, dans l'excellente description de Berlin et de Potsdam, par M. Nicolaï. Ce grand homme étoit tellement méconnu, que l'on avoit effacé son nom de dessus des dessins qu'il nous avoit transmis; et la jalousie de ses concurrens l'a tellement persécuté, que presque tous les dessins de sa main habile sont perdus pour nous.

§ 5. Et puisque nous pouvons mettre un Schluter, un Nahl, un Pigal, un Bernin, un Flamand et tant d'autres à côté des auteurs de l'Apollon, du Laocoon, de l'Antinoüs, etc. (1), ouvrages qui jouissent déjà d'une grande distinction parmi tous ceux de la Grèce et de Rome; pourquoi méconnoît-on leur mérite et les abaisse-t-on, parce qu'ils ne peuvent pas compter une ancienneté de quelques

(1) Voyez les planches à la fin du volume.

milliers d'années ? Une misérable antique égyptienne (1), qui ne vaut pas les frais de transport, a souvent, aux yeux de beaucoup d'amateurs et des soi-disans connoisseurs, une valeur qu'ils n'accorderoient pas au plus bel ouvrage du même genre de la main d'un moderne. Nous voulons bien laisser aux anciens leur mérite incontestable ; mais il est certain qu'il nous est permis de croire que le génie de l'art n'est pas si entièrement perdu pour nous, qu'il ne puisse produire encore de grandes choses.

Qu'on ne nous dise pas que les modernes étudient l'art chez les anciens : il n'est que trop connu des artistes, que l'étude exagérée des statues, porte dans la peinture de la froideur et de la dureté, comme on le remarque dans *Pietro Testa*, et dans ceux qui se sont formés d'après cette manière. Une étude modérée de l'antique, mais continuelle de la belle nature, doit assurément produire de plus grands maîtres, qu'une étude qui, au lieu d'images vivantes, s'attache à des statues anciennes, et cherche à reproduire des objets semblables ; fautes que Poussin et Michel-Ange n'ont pas su éviter. Le Titien a eu raison de se moquer de cette imitation servile de l'antique, dans son esquisse représentant le groupe de Laocoon, que des singes assis tout autour, tâchent de dessiner. On peut voir aussi ce que Mengs a écrit en divers endroits de ses ouvrages, sur les erreurs de plusieurs artistes qui ont trop étudié les statues (2).

§ 6. Mais quoi qu'on ait dit de l'admiration fanatique qu'a excitée la sculpture des Grecs, l'injustice envers les artistes modernes, est bien plus grande encore quant à leurs ouvrages de peinture. Les meilleurs morceaux de peinture ancienne, qui se trouvoient à Portici, sont loin, d'après l'opinion du même chevalier Mengs,

(1) Le chevalier Mengs est bien sévère, quoiqu'en partie très-juste, lorsqu'il dit que les Egyptiens étoient trop bêtes et trop ignorans pour pouvoir produire autre chose que des ouvrages difformes et grossiers. *Voyez ses ouvrages posthumes.*

(2) L'on a toujours confondu l'*étude de l'antique* avec l'*observation* et l'*analyse*, de la manière dont les anciens ont vu, choisi et exprimé la nature ; c'est cette dernière partie seule qui doit intéresser le véritable artiste.

d'être des ouvrages parfaits. Les monochromes sur des fonds de marbre blanc, sont, dit-il, d'une beauté médiocre dans le profil des figures; l'enfance de l'art s'y trouve d'ailleurs entièrement caractérisée (1). Il conclut d'après d'autres morceaux d'Herculanum, que la peinture avoit atteint en même temps que la sculpture le plus haut degré de perfection (2), opinion qu'il nous est impossible de partager; d'ailleurs cette conclusion contredit son assertion, que la sculpture est le plus ancien des beaux arts (3) (ce que nous ne pouvons également admettre, s'il entend tous les beaux arts indistinctement; car la sculpture n'auroit pu faire de si grands progrès sans le secours du dessin): Mengs lui-même semble en douter dans un autre endroit (4). D'où viendroit cette perfection égale et aussi ancienne de la peinture, la sculpture s'étant déjà développée pendant plusieurs siècles, lorsque celle-là jusqu'à Apelle, avoit encore à lutter contre des difficultés sans nombre. Du temps d'Apelle, on se servoit encore des tables recouvertes de masse plastique, ainsi que nous l'avons déjà vu, et que Pline le dit clairement. La fausse idée que l'on avoit, que les contours des morceaux trouvés à Herculanum, étoient des traits de pinceau, ne devoit-elle pas contredire suffisamment celle de la perfection de la peinture ancienne, et remettre nos maîtres dans la place qu'ils méritent. On doit au moins placer les compositions de Raphaël, et de tant d'autres grands maîtres de toutes les écoles, à côté de ces morceaux de l'antiquité, qui comme rareté, peuvent avoir une grande valeur, et même posséder quelques beautés incontestables; à moins que l'on ne pense avec les anciens, que toute espèce de talens ont été anéantis pour l'éternité.

§ 7. On dit généralement que les anciens avoient des plus beaux modèles sur lesquels ils formoient leurs idées; l'étude du nud étoit chez eux plus libre et plus complette que chez les modernes;

(1) OEuvres de Mengs, *tom. II*, *p.* 110.
(2) *Idem*, *pag.* 114.
(3) *Idem*, *pag.* 95 *et* 97.
(4) *Idem*, *pag.* 114.

cependant ceci est encore exagéré. Zeuxis, parmi toutes les filles d'Agrigentes (aujourd'hui Girgenti), n'avoit pu en trouver aucune qui pût lui servir de modèle pour son Hélene. Il fut obligé de choisir les cinq plus belles de toutes les beautés de cette ville (1). Il est certain que le même cas est arrivé avec la Vénus Anadiomède d'Apelle, quoique Pline (2) et Athénée (3) rapportent : le premier, qu'elle étoit faite daprès Campaspe; le dernier, qu'elle l'étoit d'après Phrinée. Girgenti a toujours conservé le même ciel qu'il avoit du temps de Zeuxis, et par conséquent la même influence qu'il a sur la beauté du corps humain : il doit donc se trouver dans les temps actuels d'aussi beaux modèles que dans les anciens.

Ou bien l'idéal des anciens artistes Grecs étoit-il hors les bornes de la nature, ainsi que quelques personnes très-mal instruites se l'imaginent? Il seroit difficile de concevoir une idée plus anti-philosophique. L'idéal étant composé, ainsi que chacun le sait, de la somme des beautés détaillées qui se trouvent concentrées dans un même objet; des beautés hors de nature sont aussi éloignées de mériter le nom de beautés régulières, qu'un monstre qui seroit formé des beautés détaillées, mais hétérogènes. Une figure avec la plus belle tête d'âne, les plus belles mains, le plus beau corps de serpent, et les pieds les plus naturels de bélier, seroit un idéal de ce genre, qui, en dépit des beautés des détails, n'en offroit pas moins un témoignage certain d'une subversion totale d'idées dans la tête de l'artiste qui voudroit faire passer cet ensemble pour quelque chose de beau. Encore il ne lui est pas possible de transgresser même ici les bornes de la nature quant aux détails, parce qu'une tête humaine ne peut rien concevoir en général, dont la première idée ne lui ait été communiquée par le sens de la vue, soit par parties, soit dans son

(1) Plin., *hist. nat.*, *lib.* XXXV, *cap.* 10, *sect.* 36, § 2, *pag.* 692. Cicero de inventione Rheto., *vol. I*, *lib. II*, § 1, *pag.* 206 — 207. *Edit.* Bipont. Opp.

(2) Plinius L. C., *cap.* 11, *sect.* 36, § 12, *pag.* 696.

(3) Athenæus, *lib. XIII*, *p.* 591.

ensemble. Personne ne peut donc surpasser la nature dans les détails, quelque facilité qu'il ait dans la composition d'un ensemble.

Mais les artistes modernes sont-ils vraiment aussi incapables d'ordonner également ces détails en un bel ensemble? sont-ils entravés par quelque mauvais esprit, pour ne pouvoir même observer dans les ouvrages des anciens ce qu'étoit la beauté pour eux, et la transporter dans leurs ouvrages? Il faudroit pour cela la stupidité des habitans de la nouvelle Zélande, et une mal-adresse sans bornes, qu'on ne peut certainement pas leur reprocher.

§ 8. Il est incontestable que les modernes, sur-tout les artistes d'Italie, ont beaucoup dégénéré depuis l'époque de Raphaël, tel que Giovanni di San-Giovanni dans l'école de Toscane qui, malgré son mérite, dévia du style fondamental que Michel-Ange avoit introduit; ou Pierre de Cortone qui, méprisant toute espèce d'étude, se jetta entièrement dans la composition; ou bien Andrea-Sacchi qui avoit adopté le systême de ne terminer aucun tableau, mais d'y laisser tout à deviner. Il en a été de même des écoles de Bologne et de Lombardie, qui eurent leurs fins après les temps illustrés par Joseph-Del-Sole, Crespi, Giorgini, Titien, Paule et Tintoret. Lucas Giordano érigea à la vérité une nouvelle école à Naples; mais il étudia trop légèrement les Carraches, et finit par adopter ce goût malheureux de Cortone, qui ne vouloit pas entendre parler d'une étude sérieuse, et ne cherchoit qu'à flatter les yeux. Cette école produisit aussi Solimène dont l'élève Sébastien-Conca, transporta à Rome cette manière de peindre, et ses principes plus faciles que bons: ce qui détruisit entièrement, comme le dit Mengs, le véritable art de la peinture (1). Raphaël lui-même n'étoit pas maître dans ses compositions. Il fallut céder à l'esprit dominant et au bigotisme de son siècle, et peindre le pape et d'autres personnages, comme spectateurs dans son tableau d'Héliodore dans le temple de Jérusalem. Sans doute il avoit beaucoup à lutter contre les opinions et les préjugés de son

(1) Mengs, *comme ci-dessus*, *pag* 134.

temps: ce qui l'exposa souvent à faire des fautes malgré lui, comme par exemple, à placer un violon entre les mains de son Apollon sur le Parnasse, et à mettre tant d'autres idées incohérentes dans ses peintures de Saint-Pierre de Rome, où le Père-Eternel est représenté posant avec ses mains le soleil et la lune dans le ciel, etc.; mais il n'est pas question ici de tout cela : nous ne parlons que de la beauté des figures isolées, telles que les Danseuses de Portici; l'on peut soutenir avec assurance que celles de Raphaël surpassent celles de l'antiquité.

§ 9. L'expérience du célèbre Casanova qui, aidé de Mengs, a promené dans l'erreur et l'illusion un homme aussi savant que Winkelmann, prouve avec quelle facilité l'œil se laisse prévenir injustement contre les ouvrages des modernes. Winkelmann étoit un grand connoisseur d'antiquités, et chacun doit en convenir, d'après le grand nombre de preuves qu'il en a données : mais sa prédilection pour la Grèce et les anciens l'entraînent souvent dans l'erreur que nous combattons. Tout ce qui étoit antique, possédoit à ses yeux le comble de la perfection. Mengs peignit un *Ganimède*, et Casanova le montra à Winkelmann comme un morceau ancien, qu'on venoit de découvrir. Winkelmann le reconnut sur-le-champ pour tel, éclata en témoignages d'admiration et en louanges sur l'inimitabilité de ce chef-d'œuvre, qu'il ne balança pas de placer à côté des plus belles productions grecques (1). Cela ne prouve-t-il pas une illusion complette, et combien l'on est injuste envers les modernes, lorsqu'on les place au-dessous des anciens? Faut-il quelque chose de plus, que la froide impartialité sans préjugé quelconque, pour en être pénétré ?

§ 10. Les modernes, parmi lesquels je ne comprends pas, sans doute, les ennemis de l'étude de l'art, ont même surpassé les anciens. La plupart des ouvrages que ceux-ci nous ont laissés, sont des figures

(1) D'après des notices ultérieures, reçues de Rome, cette anecdote est encore douteuse, et le *Ganymède* passe pour vraiment antique.

isolées, qui ne présentent aucun groupe: et si nous nous en rapportons à la description que Pausanias fait de certaines compositions de Polygnote, sur-tout de la descente d'Ulysse aux enfers, nous trouvons si peu de rapport entre les parties respectives, que chaque groupe en paroît isolé, et ne semble s'y trouver que pour son compte particulier. On peut aussi consulter l'analyse que donne Caylus de ce morceau. Il y a lieu de douter qu'on approuva une pareille manière de procéder chez nos maîtres modernes, qui cherchent à mettre constamment en pratique ce principe fondamental, « que rien ne doit se trouver dans un tableau, sans être relatif à une autre chose? » Et en supposant que les Grecs connoissoient les règles de la perspective, qu'Anaxagoras ait même écrit sur cette matière; il est certain qu'ils ne l'ont pas poussée aussi loin que les modernes. Les figures que le hasard nous a conservées, flottent plutôt dans l'air, à la manière des morceaux chinois, comme, par exemple, celles très-médiocres d'Alexandre, athénien, dans les PITTURE DEL HERCOLANO, où l'on voit les figures d'Aglaé, de Latone, de Niobé, de Thalie et de Nérea, placées d'une manière très-singulière et visiblement mauvaise, l'une à côté de l'autre. On n'a qu'à voir leurs peintures sur les vases et les murailles pour se convaincre combien ils s'entendoient peu à placer les figures autrement que par rangées droites, les unes à côté des autres; et combien ils ont mal réussi, lorsqu'ils les posoient les unes derrière les autres. Et cela paroît d'autant plus vrai, qu'Anaxagoras qui, dit-on, a réuni les règles de la perspective en un systême, a vécu 128 ans avant Alexandre-le-Grand (époque la plus brillante pour les arts), même avant Polygnote et Phidias, qui les premiers ont produit de grands chefs-d'œuvre. Si les Grecs avoient réellement bien connu la perspective, l'art et la science se seroient donnés la main pour se perfectionner mutuellement; et nous voyons le contraire par les morceaux qui nous restent.

Nous ne pouvons, à la vérité, refuser aux anciens cette grandeur réelle dans la manière de traiter les détails, ou plutôt les figures isolées, ce n'est pas non plus notre intention; mais cela ne fait aucun tort

aux Raphaël, aux Titien et à tant d'autres. Qu'on mette à côté des ouvrages anciens, les tableaux de Tintoret, dans la chapelle Contasini, et le palais Taffetti, à Venise : qu'on y compare le *Martyre* de St.-Pierre, par Titien, ou les peintures de Paul Véronèse dans les églises de Ste.-Zacharie et St.- Georges, à Venise; et sa *Scène* dans le réfectoire des moines de Notre-Dame del Monte Vincente; le Saint-Jérôme, du Corrège; qu'on y compare encore les peintures de Michel - Ange, de Raphaël, au Vatican; les ouvrages de Mengs dans la salle des Manuscrits; que l'on compare ces chefs-d'œuvre et tant d'autres avec les ouvrages de la Grèce, abstraction faite de tout ce que l'enthousiasme exagéré des Grecs et des Romains, a ajouté aux descriptions qu'ils nous en ont données, particulièrement chez ces derniers, où la peinture n'a pas brillé; qu'on place même les morceaux les uns à côté des autres, et qu'on décide! On peut douter qu'Apelle eût mieux peint l'école d'Athènes que Raphaël, ou qu'il en eût mieux conduit la composition. Nous savons estimer les anciens, mais nous ne savons pas abaisser devant eux les Raphaël et les autres grands maîtres modernes.

§ 11. Nous examinerons encore l'opinion de quelques artistes et amateurs, qui assurent qu'ils peuvent se former et rendre des idées qui n'ont aucun rapport avec la nature. Sulzer lui-même, dont la philosophie paroît ordinairement si juste, semble être de ce sentiment, lorsqu'on lit dans sa *Théorie* l'article *Idéal.* Quelles formes et quelles figures peut donc choisir un peintre qui, faisant abstraction de la nature qui l'entoure, lui préfère ses rêves imaginaires? Où cherchera-t-il le principe auquel il donnera ensuite une existence réelle, s'il abandonne le règne des objets véritables et possibles? Pourra-t-il désigner dans son idéal, quelque chose que la nature n'offre déjà dans ses plus petits détails! La majesté de *l'Olympe*, de Phidias, dit Sulzer, n'existoit pas dans la nature, mais fut créée par l'idée de l'artiste. Y avoit-il une divinité visible à chercher hors d'elle-même? Non, sans doute. Phidias étoit-il un être planant au-dessus de la nature, abandonnant toutes ses attributions, et ayant

le pouvoir de s'imaginer les formes des choses non existantes? Ce sentiment seroit contre toute espèce de philosophie, suivant laquelle un homme ne peut s'imaginer une chose non présente ou un rien, mais encore moins se la figurer sous une forme quelconque. Où va-t-il donc la chercher, si ce n'est dans la vraie nature? Chacun conviendra que la nature ne possède pas dans un ensemble un Jupiter qui ait la majesté de celui de Phidias; mais aussi personne ne sauroit nier qu'elle n'ait à sa disposition, mais dispersés çà et là, des traits encore plus grands et plus beaux pour un ensemble encore plus parfait, et qui n'attendent que leur rapprochement en un seul tout, par la main d'un observateur et d'un artiste habile, pour s'offrir à l'admiration des connoisseurs.

Le peintre embellit un objet de la nature par le choix des beautés et par leur réunion en un tout : il compose, par le concours de certaines vérités de détail, un ensemble dans son imagination, puis sur la toile; mais il ne crée rien de nouveau dans la nature, et lui enlève seulement ce qu'elle lui prodigue avec tant d'abondance. Sans vouloir commettre une faute capitale, on ne peut pas même chercher à embellir la nature. Est-ce *embellir* des objets, que de les réunir, ou plutôt les faire valoir et les relever l'un par l'autre? Peindre une feuille d'arbre, non pas d'après nature, mais d'idée, pour l'embellir, n'est-ce pas la gâter? Qui est-ce qui voudra en faire l'éloge, dès qu'il n'y a pas de naturel? Louera-t-on la forme? Ce n'est donc plus une feuille. La couleur? Avec quelle couleur métaphysique qui ne seroit pas fondée dans la nature, cet idéaliste pourroit représenter cette couleur? Puisque les objets de l'art représentent toutes les formes sensibles, il faut bien que chaque partie qui concourt à la production de l'ensemble, existe réellement dans la nature, si on veut le représenter aux sens. Comment seroit-il donc possible d'embellir la nature dans ses détails, dès qu'au-delà des lignes fondamentales il n'y a plus que formes baroques; et que l'ensemble des beautés isolées seulement, peut donner l'existence à un beau tout? Le plus grand enthousiasme de l'art ne sauroit concevoir une seule

idée de beauté en général, qui ne soit un composé de parties existantes dans la nature.

Mais, dit-on, combien de fois la nature ne trompe-t-elle pas et ne nous rend-elle pas nécessaire l'invention d'idées plus belles? Cette dernière proposition est déjà prouvée impossible; quant à l'autre: dans un choix fait judicieusement, le défaut est beaucoup plus du côté de celui qui n'a pas appris à bien placer son modèle, pour produire les beaux effets de la nature, que du côté de celle-ci. Le modèle est d'abord naturellement timide, roide et gêné; et celui qui voudroit le copier sans une certaine habitude de ses mouvemens, pourroit, sans doute, transporter beaucoup de fautes dans la nature même. Le modèle sait assez rarement par quels mouvemens et développemens il peut produire l'attitude desirée par l'artiste. C'est le fait de celui-ci de retourner et de changer, jusqu'à ce qu'il trouve la nature telle qu'il la veut avoir. Et il ne manquera pas, par cette étude, de trouver les plus grandes beautés de la nature. Mais il seroit certainement injuste d'attribuer sa propre mal-adresse à la nature, et de vouloir suppléer par des idées imaginaires, le défaut de connoissances dans la pause des modèles.

Et pourquoi méconnoissons-nous tellement le mérite de nos grands hommes, dont heureusement nous possédons encore un bon nombre? Combien l'antiquité peut-elle citer d'artistes qui, ayant égalé nos célèbres Meil, West, Reinolds, Angelica Kaufmann, Schmutzer, etc. (1), ont su transporter dans leurs ouvrages tant de correction,

(1) On peut conclure, avec impartialité, que la sculpture ancienne se trouve dans le même degré de prééminence vis à-vis celle des modernes, que la peinture de ceux-ci vis à-vis celle des anciens. Il est singulier que les auteurs de cet ouvrage n'aient pas cité ceux de MM. Fragnier, Gedoyn, Sablier, Junius, Graws, Bellori, Félibien, et tant d'autres écrivains célèbres qui ont répandu de grandes lumières sur cette matière. Vitruve (*liv. VII*, *ch.* 9) donne aussi une manière de peindre à l'*encaustique*. Bozzo (6me. *sect.*) parle de celle à fresque. Il y a des

de précision, de sagesse, de vie, de proportion, d'ordonnance, d'étude, en un mot, tant de beauté naturelle. On ne méconnoît pas, à la vérité, ces grands hommes dans les temps actuels, mais on en estime quelquefois d'autres qui sont au-dessous de ceux-ci; ainsi, ce n'est pas distinguer le vrai mérite.

Nous terminons cet ouvrage en priant nos lecteurs de nous faire connoître s'il s'y est glissé quelques erreurs, parce qu'il est très-facile d'en commettre, lorsqu'on manque de preuves, et qu'il s'agit de notices inintelligibles et d'explication de passages obscurs, qui ne se trouvent nulle part plus multipliés que dans l'Histoire de l'art.

notices très intéressantes sur la peinture chez les Chinois, dans les rapports des Missionnaires. Enfin, sans pousser nos recherches plus loin, sans y compter même les nouvelles découvertes de l'*émail*, de la *mignature*, du *pastel*, de l'*éléodorique*, que les Petitot, Campana, Rosalba, Isabey, Grassi, Janawch, Cossay, ont illustrées; nous dirons que la peinture à l'huile, par les facilités qu'elle offre, et malgré ses défauts, a beaucoup concouru à fixer la prépondérance de cet art chez les modernes. Ne voulant pas rappeler ici les artistes qui ont déjà été honorablement cités dans cet ouvrage, nous sommes convaincus que l'antiquité n'a rien pu produire de plus profondément pensé, de mieux exécuté et de plus beau que l'*Arcadie*, le *Déluge*, les *Sabines*, de Poussin; les *Jeux d'enfans*, de l'Albane; les *Sites*, de Claude; les *Animaux*, de Berghem, Wouvermans, Denis; le *Triomphe de Scipion*, de Pierino del Vaga; les *Plafonds* à Parme, par le Corrège; ceux à Mantoue, par Jules Romain; et à la chapelle de Witthall, à Londres, par Rubens; le *Julius Sabinus*, de Plazer; le *Cercle Popilius*, de Smukleniez; les *Horaces*, la *mort de Socrate*, de David; l'*éducation d'Achille*, de Rainaud; le *Sextus* et l'*Hippolite*, de Guérin, etc.

La peinture à l'huile qui a été employée à presque tous ces chefs-d'œuvre, est plus ancienne que Wan-Eick, à qui on en attribue l'invention, en 1410, étant déja connue au 13e. siècle. On a trouvé au château de Carlstein, en Bohême, un coffre d'autel, peint à l'huile sur un fond doré, par Mutina, en 1297. On le voit actuellement dans la galerie de Vienne, où l'on montre aussi des ouvrages pareils, de Nicolas Wurmser, de Strasbourg, en 1357; et de Théodoric, de Prague, au 14e. siècle. Nous avons sous nos yeux quatre petits tableaux qui ont été détachés d'un pareil coffre d'autel, qui sont absolument peints dans la même manière, et ont plus de cinq siècles d'existence.



DE LA TOREUTIQUE CHEZ LES ANCIENS.

DE LA TOREUTIQUE DES ANCIENS,

PAR M. HAYNE,

Conseiller de Sa Majesté Britannique et Professeur à l'Université de Gottingue.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

On ne sauroit déterminer avec précision quelle branche de l'art les Anciens entendoient par la toreutique, principalement en examinant les passages où Pline en a fait mention. Le sentiment commun à cet égard, qu'il s'agissoit de l'art du tour, a été réfuté depuis long-tems, sur-tout par Salmasius (1). Winkelmann qui, dans la première édition de son Histoire de l'Art, avoit adopté ce sentiment, l'a modifié dans la nouvelle édition, de manière que, suivant son opinion, les Anciens ont appelé *Toreutique*, non-seulement tout travail en ivoire, mais aussi les bas-reliefs en argent et en bronze (2). Salmasius bornoit cet art aux petites figures en argent, soit en relief, soit en ronde bosse : d'autres auteurs l'étendent à toute espèce de bas-reliefs en général (3). Laquelle de ces opinions mérite la préférence?

(1) Sur Solin, *p.* 735 *et suiv.* mais où il est difficile de tirer quelque chose de déterminé et de satisfaisant de sa longue discussion.

(2) *Hist. de l'Art, tome second, prem. part. p.* 65 *et suiv.* Ce qu'il rapporte ici du grec, est en partie inexact. Τορευω n'est pas dérivé de τορος, et moins encore, si ce mot doit signifier « clair ». Τερεω, τορεω, τορευω, sont simplement des formes différentes du même mot, qui dérivent de τειρω. L'idée de frotter et d'enlever en frottant en est la base. Des figures saillantes présupposent toujours qu'une partie de la superficie a été enlevée, afin de détacher ces figures du fond, et former ainsi le bas-relief.

(3) Ainsi que Spon et d'autres. M. Falconet *sur Pline*, 34, *S.* 19, 1. Jannon de St. Laurent, dans une section aussi longue qu'ennuyeuse de sa *Dissertazio sopra le Pietre pretiose degli Antichi in Dissertazioni dell' Academia di Cortona*, *T. VI*, *p.* 46 *et suiv.*

Il n'est pas surprenant que cette question soit encore indécise ; car on ne peut rien dire de certain sur la partie mécanique d'un art, à moins que d'avoir ses productions mêmes sous les yeux : d'ailleurs, il ne faut pas oublier ici, que les auteurs, en traitant de la toreutique, en ont eu eux-mêmes des idées confuses ou erronées.

Plus d'une fois et depuis long-tems la toreutique m'a embarrassé dans mes recherches, sans que je pusse m'en former une idée nette (1). Je me suis donc proposé d'examiner une fois pour toutes, la matière à fond, et de discuter la véritable acception des mots τορευειν, τορευμα, etc. et du mot latin *caelare*, avec tous leurs dérivés, qui ont rapport à cet art, sans prendre moi-même aucun parti d'avance. Je ne rapporterai ici que le résultat de mes recherches ; cependant je dois réclamer l'indulgence du lecteur, de ce que je suis forcé d'étaler plus d'érudition grammaticale, que je ne suis porté à en employer ordinairement

Salmasius a très-bien démontré qu'il y a une grande différence entre τορνευειν et τορευειν, et que le premier signifie *tornare*, et celui-ci *caelare* (2), quoiqu'il soit forcé de convenir, que ni les copistes, ni les grammairiens mêmes n'ont suffisamment remarqué cette différence (3). Mais on peut demander ensuite la véritable signification de τορευειν et de *caelare*, et quel *genre de travail* ils indiquent, ainsi que *les matières qui sont mises en œuvre*. Il résulte déjà de ce que Salmasius en dit, et des passages qu'il cite à cette occasion, que les deux mots τορευειν et *caelare* se rapportent à *des figures en reliefs* exécutées *en métaux*.

Ce mot τορευειν n'a donc rien de commun avec la sculpture, et encore moins avec la gravure, et quels que soient ses dérivés et leur

(1) Dans Virgile, *Ecl.* 3, 38, et *T. IV, in Addend. p.* 212. Ainsi que dans ma *Dissertation sur l'ivoire des Anciens*, sans que j'aie pu tirer la chose au clair.

(2) Salmas. *Polyhistor. p.* 735 *et s.* Aussi Bentley, *sur Horace, art.* 441 ; *sur Callimaque, Frag.* 40 Il n'en connoissoit pas encore la différence.

(3) Comme Hesychius, *h. v.* Souvent l'un et l'autre peuvent avoir lieu dans le même cas : par exemple, on peut dire des vers τορευτοὶ et τορνευτοὶ, afin d'exprimer l'art du mécanisme, et les soins employés par le poëte pour polir ses vers, *caelati* et *tornati*.

acception dans la langue, il ne faut pas avoir égard à cette dérivation, parce qu'elle entraîneroit l'emploi d'un outil ou ciseau propre à travailler en creux. Mais comme le mot en question est employé au sujet du métal, il peut se rapporter uniquement à des moules et aux fontes qui y sont jetées : de plus, indiquant seulement des ouvrages en relief, on ne peut l'étendre sans d'autres preuves à la gravure en creux (1).

De tous les métaux, c'est communément pour l'argent que ce mot est employé, et cependant il ne faut pas l'appliquer au travail de nos orfévres, c'est-à-dire, à leurs ornemens gravés en creux, car partout j'ai trouvé que τορευειν doit être entendu de bas-reliefs. Les Anciens aimèrent beaucoup ce genre, sur-tout en argent; et toutes les fois qu'ils parlent de coupes, c'est ordinairement d'un travail en bas-relief dont il est question. Ce travail est désigné par le mot très-usité τορευμα, *toreuma*, adopté même par les Romains (2). Il ne peut être question ni de sculpture ou ciselure, ni de gravure; ce sont des moules et des fontes qui y sont jetées pour produire des figures en bas-relief sur des pièces d'argent.

Mais une chose qui donne quelquefois lieu à des contestations,

(1) Par exemple, Pausanias I, 28, *p.* 67, du bouclier de Minerve, statue en bronze de Phidias : le combat des Centaures fut représenté sur ce bouclier, par Mys, d'après le dessin de Parrhasius. Il est naturel de penser que ce sujet étoit une fonte de bronze, et que les figures étoient en bas-relief : και οι επι της ασπιδος Λαπιθων προς Κενταυρους, και όσα αλλα εστιν επειργασμενα (Pausanias exprime ainsi le bas-relief. Voyez *Dissert. sur l'Antiquité, I, p.* 63). Λεγουσι τορευσαι Μυν. (*).

(2) Voyez des exemples de l'emploi des mots dans Salmasius, *loc. cit. p.* 737.

(*) En adoptant même cette assertion de notre auteur, il me paroit qu'on ne doit pas en exclure l'emploi d'un outil, du ciseau ou du burin, par exemple. Tout le monde sait que les moules des figures isolées et des bas-reliefs tant soit peu saillans, sur-tout s'il y a des parties détachées du fond, sont composées de plusieurs pièces : or, en y jetant le métal fondu, il se loge toujours dans les interstices de ces pièces réunies, et il y forme ce que l'on appelle *des coutures*. D'un autre côté, il y a souvent dans les moules des traits si fins, que le métal, soit par le défaut d'un degré suffisant de chaleur, soit par le refroidissement subit causé par le contact du moule, ou à cause de ses parties grossières, ne peut pas les rendre avec précision. Dans l'un et l'autre cas, l'artiste est forcé d'employer l'outil. Il répare sa figure en enlevant les coutures; il évide avec le burin les creux que la fonte n'a pas bien exprimés, et il recherche avec soin les inégalités et les aspérités, pour les abattre avec le ciseau ou le burin, et son ouvrage ne reste pas moins un bas-relief plus ou moins saillant, même une ronde bosse tenant peut-être au fond seulement par un point unique. Cette explication ne contrarieroit pas l'acception du mot en question, conformément au génie de la langue, et les figures gravées au burin sur une surface plane, soit par de simples traits en creux ou évidées totalement, en seroient toujours écartées; ce qui est ici l'intention de notre auteur. (*Note du Traducteur*).

c'est de savoir si τορευειν ne doit pas être entendu, sur-tout de petites figures entièrement en ronde bosse (1).

Les cas sont très-rares où τορευειν est employé pour d'autres matières, ou pour un autre travail que celui en bas-relief. Plutarque s'en est servi en parlant de vases en terre cuite (2). Dans le passage de Strabon, où il est dit, que le fer tiré des mines de Cybire en Pissidie, est si doux, que la lime y mord aisément (3), le mot τορευειν paroît être employé dans un sens général. Clément (4) s'en sert, contre l'usage de la langue, en parlant de la gravure en pierre, et non des camées; il est clair qu'il s'y trouve à la place de γλυφειν. Théophraste peut l'avoir employé pour les camées (5). Martial hasarde même le mot *toreuma*, en parlant d'un bas-relief de Phidias, sans expliquer s'il étoit d'ivoire, de bois ou de pierre (6).

(1) Par exemple, *Anthol. IV. p.* 3[illegible]0. [illegible], exactement comme Pline, 33, *S.* 55. De Stratonice : *Satyrum in phiala gravatum somno collocavisse verius quam cælasse.* On détermine, d'après Pline, que l'ouvrage de Diodore ne pouvoit être autre chose qu'un bas-relief; mais dans Pausanias, 5. 17, *p.* 419, il ne peut être question que d'une petite figure en ronde bosse. « Un petit garçon (de bronze doré), dit-il, est assis devant la Vénus en bronze ». [illegible]

(2) Plutarque rapporte une jolie anecdote d'un Cotys, Roi de Thrace, auquel un artiste présenta des vases en terre cuite, exécutés avec beaucoup d'art et de finesse. Le Roi les acheta et les brisa sur-le-champ, car connoissant sa prompte irascibilité, il craignit de se laisser emporter par la colère si par hasard un de ces vases venoit à être cassé. *Apophthegm. p.* 174. *D.* [illegible] (comme *pr [illegible]*) [illegible]. Plutarque paroît entendre ici des figures *plus et moins saillantes*, qui doivent avoir été moulées. Il suffit que [illegible] soit ici employé pour des bas-reliefs en terre cuite. De même Martial s'est servi du mot *toreuma* : *Hispanæ lutum rotæ [illegible]*. 4, 46, 14. Comparez *L.* 14, 102. Mais *L.* 4, 12, ce mot est employé au sujet du crystal.

(3) *L. XIII. f.* passage cité aussi par Bentley : [illegible]. Cependant [illegible], *tourner* ou *travailler au tour*, ne seroit pas déplacé ici, car cela se pratiqua jadis, et se fait encore de nos jours.

(4) Clément d'Alexandrie, *Strom. I, p.* 330. (12[illegible]). [illegible]

(5) Γλυφειν est communément le contraire de [illegible]; et dans ce sens, [illegible] et [illegible] sont employés ensemble, dont Bentley, *l. c.* rapporte des exemples : c'est-à-dire, pour indiquer un travail en relief et en creux. Le passage de Théophraste : des pierres, §. 12. [illegible], feroit croire qu'il y avoit [illegible]; de sorte que le sens de ce passage étoit : « De » certaines pierres peuvent être gravées en creux » ou en relief, ou séparées avec la scie : [illegible], le fer mord difficilement sur quelques-unes, et sur d'autres pas du tout. Cette assertion ne paroît pas être fondée sur les principes de l'art de graver en pierres; elle ressemble à ce que Pline dit, *ut aliæ ferro scalpi non possint*, etc.

(6) *Phidiaci toreuma cæli.* Martial, 4, 39. On ne peut deviner ce que Pline, *L.* 3, 35, entend par *Phidiacæ toreuma clarum* : il s'agit de poissons imités au naturel, probablement en ivoire.

Anacréon commande, dans une de ses Odes à Hepherte, de lui faire une coupe, et d'y représenter une vigne au moment des vendanges. Sans contredit, ce poëte parle de figures en relief; et dans ce passage, ainsi que dans un autre, ce sens doit être donné au mot τορευειν (1).

Je me suis appuyé ci-dessus sur le mot *caelare*, comme ayant la même signification que τορευειν. De la même manière on peut donc faire la double question au sujet des mots *caelare*, *caelatura* : *A quel genre d'ouvrages ont-ils rapport*, *et quelles sont les matières mises en œuvre?* Je ne m'occuperai que de la première de ces questions, car Quintilien a répondu d'avance à la seconde. Suivant lui, *caelatura est in auro*, *argento*, *aere*, ainsi que le mot *sculpture* est employé pour les ouvrages en bois, en pierres et d'autres matières dures, quoiqu'on ne puisse nier que le mot *caelatura* ait été employé aussi pour les ouvrages en argile, même pour ceux en bois et en marbre, ainsi qu'en pierres précieuses (2). La première question est bien plus importante : Le mot dont il s'agit, signifie-t-il un ouvrage en relief ou en creux?

Caelare de *caelum* conduit, suivant sa dérivation, à un burin et à des ouvrages en creux (γλυπτικη). Mais l'usage de la langue

(1) Anac. 17. Τον αργυρον τορευσας, Ηφαιστε, μοι ποιησον, Πανοπλιαν μεν ουχι, — Ποτηριον δε κοιλον, Οσον δυνη, βαθυνον (mieux βαθυνας, suivant la leçon de M. Brunck, dans son élégante petite édition). Ποιει δε μοι κατ' αυτο Μηδ' αστρα, etc. [illegible] αμπελους μοι. Combien ne s'est-on pas cassé la tête sur le premier vers! Baxter a l'étrange idée d'appliquer ici des ouvrages incrustés (*emblemata*), dont l'usage ne s'établit que plus tard. Ensuite l'armure doit être représentée sur la coupe. Ce seroit un plaisant sujet pour une coupe, et à quoi serviroit donc μηδ' αστρα, etc. Selon toutes les apparences, ce poëte s'est servi de τορευειν, pour exprimer, «exécuter avec art, travailler l'argent,» en ayant cependant des bas-reliefs en vue; car l'artiste devoit jeter en fonte cette coupe ornée de figures, et le sens naturel est : *Prends un morceau d'argent*, *et fais-en pour moi*, *non une armure*, *mais une coupe*, etc. Dans le petit poëme suivant, qui paroit être une copie du précédent, se trouve aussi τορευειν, qui n'est pas employé dans sa véritable signification; mais exigera-t-on cette scrupuleuse attention d'un poëte? απαλυνον τον αργυρον, et plus loin χαρασσειν sont employés aussi improprement; sans cela on pourroit avoir l'idée du travail en bosselage. Ainsi il vaut mieux suivre ici l'usage de la langue : [illegible] est employé au lieu de [illegible] sur la superficie plane de l'argent. L'Ode 51, qui paroit aussi devoir être entendue d'un bas-relief sur un plateau d'argent de la forme d'un bouclier, représentant Vénus sur la mer. Ce petit poëme, au reste, ne me paroît pas être du tems d'Anacréon.

(2) Alde-Manuce. *Quæsta per Epist. lib. I*, *n. IX*, l'a déjà éclairci. Virgile a dit d'un pareil ouvrage en bois : *cælatum opus Alcimedontis*.

l'applique incontestablement à des figures en relief (1), et même en général à des figures en métaux, qui, par conséquent, doivent être exécutées par des fontes jetées en moule. Il est, à la vérité, incompréhensible comment cette signification peut se concilier avec la dérivation. Il faut qu'on ait seulement eu égard à l'excavation de la superficie plane que chaque bas-relief présuppose (2). Ce mot est employé très-rarement même contre l'usage pour des bas-reliefs en marbre ; alors *caelum* est le ciseau, ou l'outil du sculpteur : c'est ainsi que Stace dit : *Marmora quae vidunt caelo Praxitelis*, et Martial : *Phidiaci toreuma caeli ;* et dans d'autres auteurs, on trouve ce mot employé de la même manière. Mais croire que *caelare* et *opera caelata*, signifient des figures gravées en creux, cela me paroît faux, d'après le résultat de mes recherches : j'avois moi-même adopté cette fausse opinion, qui, dans l'explication de beaucoup de passages, me causa une foule d'embarras (3).

Pline se sert très-souvent du mot *caelare* et de ses dérivés (4). Le

(1) Voyez les passages cités par Alde Manuce, *l. c.* quoiqu'il ne s'explique pas d'une manière intelligible. Valer. Maxim. *I, c. ult. ext.* 9. *Pausanias in capulo gladii, in eo cum occidit,* quadrigam *habuit* cælatam. Mais ce seroit prendre une peine inutile, que de rapporter des exemples de l'emploi ordinaire de ce mot, comme dans le passage connu de Juvénal : *Magnorum artificum frangebat pocula miles, ut phaleris gauderet equus* cælataque *cassis Romuleæ simulacra feræ, etc.*

Au reste, *cælatum*, ainsi que *toreuma*, est principalement employé à l'égard des vases. Très-souvent on trouve *argentum cælatum* Suétone. *Nero* 47, *duo scyphos — quos Homericos a* cælatura *carminum Homericorum vocabat*, et Juvénal (12. 46) *multum* cælati, *biberat quo callidus emtor Olynthi.*

(2) Presque de la même manière que Festus explique *ancaesa : A. dicta sunt ab antiquis vasa, quæ cælata appellamus, quod* circum cædendo *talia fiant. Ipsum quoque* cælare *verbum ab eadem causa est dictum, d litera cum l permutata*

(3) Mais que penser de Quintilien, qui, après avoir déterminé si exactement la signification de ce mot, comme il a été dit plus haut, emploie *cælatura* dans un autre endroit, *II*, 4, 7, de manière que si ce mot doit avoir un sens, il faut l'entendre de toute autre chose que des bas-reliefs jetés en fonte : il prévient le reproche de l'abondance et de la richesse des idées dans les compositions des jeunes gens : *Materiam esse primum volo vel abundantiorem atque ultra quam oporteat fusam. Multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut usu ipso deteretur ; sit modo unde excudi possit, et quod exsculpi. Erit autem si non ab initio* tenuem nimium laminam *duxerimus, et* quam cælatura altior rumpat. Je ne saurois appliquer cela à la fonte, mais plutôt à une lame d'argent trop mince, qui, travaillée en bosselage trop élevé avec le poinçon, pourroit se rompre ; alors l'idée principale des figures en relief seroit mieux conservée, que s'il falloit l'entendre d'un travail fait au burin.

(4) Principalement *L.* 33, vers la fin : par exemple, *S.* 55, *Bacchæ centaurique cælati in*

comte de Caylus a réuni tous les passages où il en est question. Dans la persuasion que *caelare* signifioit *graver, gravure, ciselure*, il expliqua tous ces passages dans ce sens, jusqu'à ce que plusieurs le forcèrent de recourir aux bas-reliefs (1). Je dis, au contraire, dans les passages où il n'y a pas une détermination plus précise, *caelare* signifie des bas-reliefs, même en métaux; à la vérité, alors le *caelum*, ou le ciseau ne peut pas avoir lieu (2). Le comte de Caylus prétend même que le bouclier d'Achille ne doit avoir été orné que de figures en creux, parce que le poids en auroit été trop fort en fonte pleine, tandis que des plaques gravées en creux sont plus légères. Mais en considérant la fiction d'Homère, ainsi que la taille et la force gigantesque de ses héros, on ne doit s'arrêter ici ni à la pesanteur, ni à la légèreté, et il me paroît que dans ces anciens tems, des ouvrages en gravure, n'auroient pas assez fortement frappé les yeux. Enfin, on trouve des figures en relief, et non en creux, sur les plus anciens monumens connus dans l'Histoire de l'Art : le trône d'Amiclée, le coffre de Cypselus et d'autres. Lorsqu'Homère même fait paroître Athènes avec sa tête de gorgone, cette tête peut-elle avoir été gravée en creux? A mon avis, Homère a donc eu en vue un ouvrage en relief, en faisant la description du bouclier d'Achille; et conformément à l'usage de la langue, il ne peut être question d'un ouvrage en creux dans ce passage de Pline, (*L.* 17, *5, S.* 3). *Terra post vomerem nitescens — qualem fons ingeniorum Homerus in armis a deo* cælatam *dixit*. Lorsque Pline dit ensuite des anciens vases faits par Mentor : *usque adeo attritis caelaturis, ne figura discerni possit*, cela pourroit peut-être s'entendre aussi de figures gravées en creux; cependant un bas-relief peu saillant et finement exécuté, peut, à la longue, s'effacer, sur-

scyphis, des bas-reliefs d'argent fondus dans des moules; dans tout ce chapitre, *cælare* a cette signification.

(1) Dans la *Dissertation de la gravure des Anciens, T. XXXII de l'Hist. de l'Acad. des Inscript. p.* 762 *et suiv.* Je puis aussi peu être de son sentiment, lorsqu'il prend le grand nombre d'ouvrages en relief cités par Pausanias, pour des ouvrages en creux.

(2) L'observation contenue dans la note (*), page 195, ne pourroit-elle pas encore servir à lever cette difficulté. (*Note du traducteur.*)

tout lorsqu'il se trouve sur un vase d'un usage journalier : cela est prouvé par les monnoies d'or et d'argent qui circulent long-tems dans le commerce. Lorsqu'il parle de figures dont on ne peut prendre l'empreinte, à cause de leur finesse, ce sont des bas-reliefs très-peu saillans. — *Scientia fingendi caelandique* doit s'entendre de moules et de fontes ; et *plasticae mater statuariae, sculpturae et cœlaturae,* s'y rapporte également.

Le mot *caelare* pourroit plutôt s'appliquer à des bas-reliefs sur des vases en terre cuite, comme dans ce passage de Pline, *L.* 35, 12. *Fastigia mira caelatura.* Les figures du bouclier de la statue de Minerve, de Phidias, étoient sans doute en relief et en or fondu, ainsi que les auteurs qui en ont parlé paroissent l'indiquer, et le mot *caelare* est même employé au sujet du marbre, *L.* 36, 5, *S.* 9, où il s'agit du Mausolée, ainsi que des colonnes du Temple d'Ephèse, *columnae caelatae.* Après tant d'indices, il n'est pas douteux qu'on ne doive pas entendre la gravure en creux, lorsque Pline parle même du verre : *aliud argenti modo caelatur.* (L. 36, 26. Caylus, l. c. p. 778. g.)

Pour revenir à ce que Pline a dit de la toreutique, il faut, pour en déterminer le sens, avoir égard en partie à l'usage de la langue, et en partie à ces circonstances, que la suite de son texte et la liaison des idées offrent à cet effet.

Lorsqu'on se rappellera que τορευειν et *toreuma* se rapportent à des fontes, sur-tout à des bas-reliefs en argent, il est décidé qu'il ne peut s'agir ni d'ouvrages du tour, ni de sculpture, exécutés avec le ciseau, mais uniquement de l'art de jeter des bas-reliefs en fonte. Quand dans le passage concernant Phidias, on trouve (1) qu'il est l'inventeur de la toreutique, il faut seulement l'entendre des fontes en bronze. On n'y voit pas clairement que ce passage doive être borné à des bas-reliefs. Cependant, avant et après ce passage, Pline ne parle que de figures en ronde bosse, et il y réunit son

(1) Pline, *L.* 34, 8. *S.* 19, 1. *Phidias — primusque artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito judicatur.* Pline emploie *aperire* pour *monstrare*, enseigner. Mais on doit l'entendre de l'art qui fait des progrès vers la perfection.

assertion

assertion par *primusque ;* on peut donc presque croire, qu'ici il a employé pour la fonte en bronze en général, le mot *toreutique* dans son acception plus étendue ; et il aura voulu dire, qu'à juste titre, Phidias est regardé comme le premier grand maître dans l'art de jeter le bronze en fonte.

Peu après, ayant cité une suite d'ouvrages en ronde bosse de Polyclète, il ajoute que cet artiste avoit porté la toreutique à sa perfection. Je ne connois aucun bas-relief de Polyclète d'une certaine réputation, mais il dut sa célébrité à des ouvrages en ronde bosse.

Il y a encore un passage où il met la toreutique en opposition avec la peinture : et ici que signifie-t-elle encore, si ce n'est en général des figures en bronze (1) ? Mais dans le même livre (2), où il dit que les Grecs parlèrent plus tard des peintres, que des statuaires en bronze, il réunit *statuarios ac toreutas.* Ces derniers peuvent être pris ici pour des artistes habiles à fondre l'or et l'argent ; on peut aussi entendre seulement des bas-reliefs ; cependant il me paroît presque plus vraisemblable, que Pline a regardé ces deux mots comme synonymes, sans attacher une intention particulière à chacun : c'est souvent sa manière, et c'est aussi celle à nous tous.

De tout ce qui précède, il résulte clairement que le mot *toreutice* ne peut servir de dénomination générale pour désigner l'art d'exécuter des figures non-seulement en bas-reliefs de fonte, mais aussi par les procédés du sculpteur et du statuaire, et en ce sens, ce mot seroit employé très-improprement ; mais je ne trouve aucune trace conforme à l'usage de la langue, qui prouveroit l'emploi de *toreutice* particulièrement pour la sculpture en bois, en pierre, en ivoire, ou en d'autres matières dures (3).

(1) *Neque in hac* (pictura) *neque in toreutice*, *L.* 35, *S.* 36, 8. Il est probable que Pline ne pensoit pas encore au marbre, puisqu'il en traite seulement dans le livre suivant.

(2) *S.* 34.

(3) Salmasius, *Polyh. p.* 737, a remarqué avec justesse que *toreuma*, ainsi que *toreutæ* et *cœlatores* ne concernent que des ouvrages en figures d'or et d'argent ; cependant à la fin il s'arrête à des figures de ronde bosse, sans faire mention des bas-reliefs. Mais lorsqu'il applique la toreutique de Phidias sur ces *toreumata*, comme

Le rapport qui existe entre la chose et les mots, si souvent confondus ensemble, m'engage à ajouter ici quelques remarques sur le *tornus* et τορνευειν, τορνουν. Le tour et l'outil du tourneur furent, sans contredit, connus dès les premiers tems. Si Théodore de Samos doit avoir inventé cet art, il ne faut pas faire plus de cas de cette notice, que de celles de tant d'autres inventeurs. Une très-ancienne mention de l'emploi de cet outil peut s'être trouvé quelque part dans les notices concernant cet artiste, ou il fut peut-être le premier à se servir de cet outil avec succès. Qu'il ait été imparfait, et que sa forme ait souvent varié, cela ne fait rien à la chose ; il suffit qu'Homère indique beaucoup d'objets qui ne pouvoient être exécutés sans cet outil : par exemple, le grand nombre de meubles ronds en ivoire. La remarque suivante, que je trouve dans mon chemin, est singulière : Homère emploie le mot τορνουν, mais pour dire *arrondir* une chose, tandis que pour *tourner, travailler au tour*, il ne se sert pas de τορνωτος, mais de δινωτος (1).

si cet artiste avoit principalement excellé dans l'art de faire de petites figures en bronze, et que par ses succès il avoit inventé la toreutique et frayé le chemin pour la porter à la perfection : *hoc modo aperuisse toreuticen et viam ostendisse illi arti, quæ minora signa et sigilla in scyphis et poculis argenteis cælaret, quæ ars Græcis propriè* τορευτικη. Il faut convenir qu'en suivant ici mal-à-propos la dérivation, il n'a pas rendu le véritable sens de Pline. Je me suis trompé de la même manière dans ma *Dissertation sur l'ivoire des Anciens. Nov. Comment. T. I, P. II, p.* 115, en cherchant à fixer la signification de la toreutique.

(1) Τορνουν pour arrondir, *Il.* Ψ, 255, lors des funérailles de Patrocle. De la manière que j'entends ce passage, on éleva une espèce de rempart en terre autour de l'endroit où le bûcher avoit brûlé, et qui avoit cinquante pieds en carré : τορνωσαντο δε σημα, presque comme Lucrèce 4, 362. *Fit quasi tornata, ut saxorum structa tuantur*, c'est-à-dire, rond. Τορνουν veut donc dire en général, *arrondir quelque chose*, ou *exécuter quelque chose de rond*. C'est sans contredit le même sens dans un autre passage où Ulysse construit son navire, *Odyssée E*, 249, il donna à la quille, οσσον τις τ' εδαφος νηος τορνωσεται ανηρ φορτιδος ευρειης, la forme de celle d'un grand navire de transport, (cela doit s'entendre suivant la construction usitée alors) εφ' οσσον — επι τοσον εποιησατο την σχεδιην ευρειαν. Eustathe insinue l'arrondissement dans les deux passages : περιγραψεται (que le Scholiaste emploie aussi) η κατασκευασει εις το περιφερες, στρογγυλον. L'étymologue M. donne la même explication de τορνος du passage précédent d'Homère : τορνωσω, το περιγραψω και κατασκευασω. Comparez Hesych. L'étymologue M. dit aussi : τορνος, ξυλον στρογγυλον. Le mot dont Homère se sert pour désigner un ouvrage fait au tour, est δινωτος. Cela présuppose que ὁ δινος, qui signifie aussi un tourbillon, doit indiquer aussi l'outil du tourneur et son dérivé δινειν, tourner : voyez Eustathe *sur Homère, p.* 1207 *et suiv.* Hesych. de δινος, comme ce mot est communément écrit par erreur ; dans Homère, *Il.* 3, 391. Εν θαλαμω και δινωτοισι λεχεσσι, d'un lit, dont les pièces, par exemple, les pieds, l'encadrement, etc. sont faits sur le tour. Eustathe et les grammairiens

Au reste, dans les tems postérieurs, l'usage de la langue a fixé le sens des mots τορνος, *tornus*, τορνευειν, pour désigner *tourner*, ou *les ouvrages faits sur le tour.* Il n'est pas besoin de preuves pour constater la certitude de cette signification (1). J'indiquerai plutôt quelques passages de Pline, où le mot *tornus* se trouve. Il est hors de doute que lui-même a aussi entendu par ce mot le tour, ou dans une acception plus propre, l'outil du tourneur. Il l'emploie en parlant de pierres creusées (2); ainsi qu'en disant de Thériclès (3), qu'il avoit fait des coupes de bois de térébenthine sur le tour. Mais comment faudra-t-il entendre ce mot, lorsqu'il dit *lapides* tornis *duriores* (4)? Il seroit plus naturel d'indiquer la dureté d'une pierre, en disant que le ciseau ne peut pas l'attaquer, que de dire qu'on ne peut pas la creuser. Pline se seroit-il servi du mot *tornus*, pour désigner un ciseau? Alors on pourroit d'autant moins blâmer Virgile de l'avoir employé en parlant de figures de bois

l'expliquent ainsi, et l'étymologue M de δινωτος, où cependant une des explications ne porte que sur les pieds du lit qui sont ronds, ainsi que le fait aussi Hesychius. Dans un autre passage, *Odyssée* 19, 56, où il est question d'un fauteuil: κλισιην — δινωτην ελεφαντι και αργυρω, l'ouvrage de tour ne pourroit se rapporter qu'à l'ivoire, tandis que les autres pièces auroient été d'argent fondu ou travaillé en bosselage. Sans cela il faudroit croire qu'il eût seulement été arrondi. L'idée que δινωτη signifie, garni tout autour avec de l'ivoire, à-peu-près comme αμφιδεδινηται, *Odyssée* 8, 405, et *Il.* ψ, 562, est une rêverie grammaticale. Eustathe, *p.* 1715. *l.* 42, se formalise de ce qu'Oppien a dit δινωτος κυβος, parce que ce mot renferme l'idée de la rondeur, et qu'on ne pouvoit pas dire un dé rond; mais Oppien a probablement voulu parler d'un dé fait sur le tour: sans doute δινωτος signifie simplement *rond.*

(1) Bentley en a rassemblé des passages *sur Horace*, *p.* 702. Hesychius le confirme déjà: τορνος εργαλειον τεκτονικον, ω τα στρογγυλα σχηματα περιγραφεται. De là τορνευειν, τορνευτης' τορνευτηριον est le fer tranchant ou le ciseau qu'on applique contre la masse montée sur le tour, pour l'arrondir et en abattre des copeaux. On trouve *forceps* dans Apulée, (voyez Salmasius, *l. c.*); cela paroît être la pointe de fer avec laquelle on assujétit la masse montée sur le tour.

(2) *L.* 36, 21, *S.* 44. *In siphno lapis est, qui cavatur* tornaturque *in vasa coquendis cibis utilia.* Mais *S.* 66, du verre, *aliud* torno *teritur* concerne probablement l'art de tailler le verre.

(3) *L.* 16, *S.* 56, 3. *Thoricles — calices ex terebintho solitus facere torno, per quem prolatur materies.* Il y a τορνευεσθαι chez Théophraste, de qui ce passage est emprunté. Il a déjà été remarqué que Pline a pris trop légèrement κυλικας Θηρικλειους (des vases, qui, en général, à cause de la ressemblance dans les formes ou du travail avec les premiers de ce genre, ont été désignés par le nom de l'artiste qui les avoit inventés et exécutés) pour les ouvrages de Thériclès, puisqu'on n'a des notions que de ses vases en terre cuite. Cependant je ne m'étendrai pas davantage sur les vases de Thériclès. Bentley et d'autres en ont beaucoup écrit. On peut voir Athénée, *XI. p.* 470. Hesychius de Θηρικλειος, et les écrits cités dans les notes et sur Thomas M.

(4) Pline, *L.* 36, 18, *S.* 29.

taillées en relief. Son *caelatum opus* est un ouvrage en relief, et *lenta* torno *facili super addita vites* étoit taillée avec le ciseau sur la coupe, par un berger, et toutes les difficultés disparoissent, dès qu'on a fait cette observation. Le γλοφανον de Théocrite y conduit également (1).

Qu'on défende tant qu'on voudra le *male tornatos incudi reddere versus* (Horace *A. P.* 441), il sera toujours très-vraisemblable que ce poëte ne s'est pas expliqué assez clairement : la correction de Bentley *ter natos*, ne me paroît pas heureuse; et cependant je ne saurois admirer ce *tornatos*, qui présente l'idée d'un ouvrage fait sur le tour, replacé ensuite sur l'enclume pour recevoir une nouvelle forme. On travaille, à la vérité, le métal au tour; mais cette allégorie seroit trop recherchée pour un poëte; et supposé qu'un pareil ouvrage eût été manqué, on l'auroit plutôt jeté dans le creuset pour le fondre, que placé sur l'enclume pour le faire réduire en lame à coups de marteau. Il me semble que le poëte n'y regarda pas de si près, et qu'il parla seulement de vers faits (*versus factos, affabre factos*). Ensuite, pour y mêler l'idée d'un travail fait avec art, il se servit de l'expression connue, *tornare versus*; et sans réfléchir au sens propre du mot, il y ajouta, *incudi reddere*, parce que *fingere, refingere* sont des expressions trop communes. De cette manière, Horace se seroit exprimé en poëte, à la vérité, sans l'exactitude qu'un artiste auroit mis dans le choix de ses expressions, mais dont il ne s'agissoit nullement ici.

(1) Je me suis trouvé deux fois dans l'embarras au sujet de l'explication de ce passage de Virgile, *T. I, p.* 27, et *T. IV in Add. p.* 212, 213, parce que je m'étois toujours imaginé que les mots devoient être pris dans leur véritable sens. Mais *caelatum opus* est employé comme τορευμα, *travaillée en relief*, et *tornus* est le *caelum*, *le ciseau* est ici l'*instrument tranchant* avec lequel les figures ont été sculptées en relief. La coupe offroit un cep de vigne qui s'entrelaçoit avec un lierre tournant tout autour, et formant une espèce d'entourage; dans le champ du milieu se trouvoit un couple de figures. L'explication de Salmasius, que ce passage doit indiquer d'abord le travail de la coupe sur le tour, ensuite la sculpture des figures me paroit trop recherchée, quoique Bentley soit du même avis. Il est au reste vrai, que des coupes s'exécutent au tour, et que cela s'appelle *tornari* : Sammonic. *de Medic.* 408. *Mollibus ex hederæ tornentur pocula lignis.* Mais cette double indication du travail, et l'expression seroient trop forcées, sur-tout dans la poésie bucolique.

On cite encore un vers de Properce (1), où *tornus* offre des difficultés. Ici je suis encore d'avis que ce poëte en a fait usage sans s'embarrasser de l'exactitude la plus scrupuleuse.

Les figures incrustées, pour en dire un mot en passant, peuvent avoir été très en vogue à Rome ; mais beaucoup de savans veulent les placer partout. *Inserta phialae Mentoris manu ducta lacerta:* (Martial *III*, 41), n'indique même selon toutes les apparences qu'un bas-relief. J'expliquerai de même seulement d'un bas-relief incrusté, le passage de Sénèque (Epist. 5.) *Argentum, in quod solidi auri cœlatura descenderit.* Suivant l'ancien Scholiaste, Salmasius rapporte à *opus emblematicum*, le passage des Métamorphoses d'Ovide, *Extantem signis cratera ;* et celui de Juvénal, (Sat. I, 76.) *Argentum vetus et stantem extra pocula caprum ;* mais je n'en vois pas la raison ; c'est un bas-relief presqu'en ronde bosse. Pourquoi voudroit-on entendre de figures incrustées *caelatores* et *argentum caelatum*, expressions employées par Cicéron ? Il ne peut être question ici que de ces bas-reliefs de fonte, dont j'ai parlé plus haut.

(1) *L. II, Eleg.* 34, 43. *Incipe jam angusto versus includere torno*, des vers élégiaques, au lieu de *tornare, ut breviores fiant*, à cause du pentamètre. L'image seroit donc, que le vers ressembleroit à un morceau de bois ou d'ivoire monté sur le tour. Je doute que Properce se soit formé ici une image si forcée. A mon avis il vouloit dire : *breviore*, ou *brevi spatio orbe, versus includere ;* en pensant au *versus tornare*, il en a pris l'application de la *breviore rotatione*, qu'a un plus petit bloc monté sur le tour. C'est donc la même signification que celle des mots cités de Gellius 9, 8. *Sententia detornata inclusaque verbis paucissimis.*

OBSERVATIONS
DE M. HAYNE,
SUR QUELQUES PASSAGES
DE
L'HISTOIRE DE L'ART.

OBSERVATIONS

DE M. HAYNE,

Sur quelques passages de l'Histoire de l'Art.

Winkelmann. *Quand on lit dans les Anciens qu'Eumarus d'Athènes fut le premier artiste qui indiqua la différence du sexe dans la peinture, cela ne doit s'entendre que de la conformation du visage. Cet Eumarus vivoit avant Romulus, et peu de tems après le renouvellement des Jeux Olympiques.* Winkelmann détermine un peu arbitrairement, d'après Pline, l'époque où parut cet Eumarus, qui fit connoître ces deux genres de peinture, et imagina toutes les espèces de l'Art. Cimon alla plus loin, dessina des profils, exprima les articulations et les veines, et montra les plis des draperies. C'est vers le tems de Candaule que la peinture fut inventée, et on doit fixer à ce tems-là, ceux qui les premiers ont peint en couleur : Hygremon, Dinias, Charmas et les deux artistes déjà cités. Il y a deux époques dans l'art; la première tient à la Fable ; c'est celle de Dédale. La seconde est celle de Candaule, Roi de Lydie, qui fut privé de la vie par Gygès, 719 ans avant la naissance de J. C. Les Lydiens étoient dès-lors un peuple riche, grâces à leurs mines d'or et à leur commerce. On ne sait pas trop quelle défaite des Magnésiens (qui habitoient une partie de la Lybie) étoit représentée sur le tableau de Bularchus, que Candaule acheta au poids de l'or, car les deux prises de Magnésia sont postérieures à ce tems-là : l'une arriva sous Gygès, l'autre sous Ardys. Gygès envoya aussi six grands vases d'or, du poids de trente talens, à Delphes. L'Asie mineure renfermoit alors de beaux pays, où régnoient la richesse, le luxe et les arts. Tome I, p. 9.

Winkelmann. *A la même époque* (de Dédale) *vivoit Smilis, fils d'Euclès, de l'Ile d'Égine ; il fit deux statues de Junon, l'une* Page 101, t. II, Ire part

pour Argos et l'autre pour Samos. Pausanias parle d'une manière plus précise, et dit que la vieille Junon de Samos étoit un ouvrage de Smilis; que selon la singulière opinion de quelques personnes, son temple auroit été bâti par les Argonautes, et la statue de la Déesse y auroit été transportée d'Argos. Dans un autre endroit, où cet auteur parle aussi de la Junon d'Argos, il ne fait pas mention de Smilis; et dans un troisième passage, il dit qu'on ne sait si Smilis a été plus loin que Samos et Elis. Si l'on compare Callimaque avec les relations que Clément d'Alexandrie a tirées des auteurs Samiens, et avec Pausanias, on verra que le passage de celui-ci, lorsqu'il dit que Smilis a vécu du tems de Dédale, doit être expliqué par la coutume de mettre tout ce qu'il y avoit d'antique dans l'art, sur le compte de Dédale et de son disciple. Samos étoit depuis long-tems habitée, mais elle ne se civilisa qu'après la prise de Troyes, l'an 1044 avant J. C. Homère ne fait aucune mention de cette île. Les historiens de Samos, dans Clément d'Alexandrie, disent que la statue de Junon n'a été érigée que 140 ans après la prise de Troyes.

Page 192. *Endœus fut un des élèves de Dédale, et, à ce qu'on prétend, celui qui le suivit en Crète.* Il étoit d'Athènes. On voyoit dans l'Acropolis à Athènes, une Minerve assise qui étoit de lui, et sur laquelle son nom étoit marqué. Athénagore parle d'Endœus, à l'occasion de la Minerve assise. Pausanias croit qu'une autre grande Minerve de bois, qui étoit à Érithrée, avoit été faite également par cet artiste. Elle tenoit un vêtement dans sa main, et avoit une boule sur la tête.

Page 193. *Il faut bien qu'Aristoclès, de Cydonia en Crète, ait vécu en ce tems-là, puisqu'on le place avant la révolution qui fit changer à la ville de Messine, en Sicile, son ancien nom de Zancle; ce qui arriva avant la vingt-neuvième Olympiade. L'Hercule combattant contre l'Amazone Antiope, pour lui enlever sa ceinture, et qu'on voyoit à Olympie, étoit un ouvrage de ce statuaire.* Pausanias le place parmi les plus anciens artistes, mais il ne dit pas précisément qu'il ait précédé le tems où Zancle reçut des

Messéniens le nom de Messana, ce qui arriva dans la vingt-neuvième Olympiade.

Les artistes qui se distinguèrent ensuite, sont Malas, de l'île de Chio, son fils Micciades, et son petit-fils Anthermus. Celui-ci eut deux fils, qui fleurirent dans la soixantième Olympiade. L'un se nommoit Bupalus, l'autre portoit le nom de son père, et ils comptoient des artistes parmi leurs ancêtres, jusqu'à la première Olympiade. Page 194.

Winkelmann a tiré ce passage de Pline, qui détermine l'âge de Bupalus et d'Anthermus par celui d'Hipponax, qui vivoit vers la soixantième Olympiade : mais notre auteur va trop loin, lorsqu'il dit que l'art de faire des statues, remonte dans cette famille jusqu'à l'arrière-grand-père, et à l'origine des Olympiades, ce qui iroit à 240 ans pour trois générations. D'après le cours ordinaire de la vie, Malas a dû fleurir vers la trente-huitième Olympiade.

Ce fut aussi vers ce tems que fleurirent Dipœne et Scillis, que Pausanias fait mal-à-propos disciples de Dédale, à moins qu'il n'y ait eu un Dédale postérieur au premier. Page 195. Ils furent, à ce que dit Pline, les premiers qui se rendirent célèbres par leur travail en marbre; ils parurent avant le tems de Cyrus, environ vers la cinquantième Olympiade. Dipœne et Scillis étoient de Crète, mais ils habitoient ordinairement Sicyone, où ils firent entr'autres, un Apollon, un Hercule, une Diane et une Minerve. Ambracie, Argos et Cléonée, étoient remplies des ouvrages de Dipœne, au dire de Pausanias. Il nous décrit les statues des Dioscures, de bois d'ébène, à Argos : leurs cheveux étoient partie d'ébène, partie d'ivoire. Au reste, Pausanias ne laisse aucun doute sur le Dédale dont il veut parler, puisque, dans un autre endroit, il donne l'âge du second Dédale, qui vécut bien plus tard que Dipœne, et que d'ailleurs il ajoute que Dédale eut ces deux artistes (Dipœne et Scillis), de la fille de Gortyn. Quant à l'âge de ce second Dédale, il paroît qu'il fleurit vers la quatre-vingt-quatorzième Olympiade, puisque, selon Pausanias, il fit un trophée pour les Éliens, à l'occasion de leur victoire sur les Lacédémoniens, près d'Olympie, qui eut lieu à cette époque.

Page 195. *Ils eurent pour disciples, Léarque de Rhegium, dans la grande Grèce, Doryclidas et Dontas, tous deux Lacédémoniens, Tectéus et Angelion, qui firent à Delos une statue d'Apollon.* Pausanias dit seulement des deux derniers, qu'ils étoient les élèves des deux premiers artistes; mais il paroît que ce n'étoit que pour les flatter qu'on leur donnoit ce titre : ils étoient de beaucoup postérieurs. Pausanias nous nomme Callon d'Égine, comme un de leurs disciples : il y avoit à Trezène, une Minerve de cet artiste. D'après le dire du même auteur, il étoit contemporain de Canachus de Sicyone, qui fleurit vers la quatre-vingt-quinzième Olympiade. Pline place Callon sous la quatre-vingt-septième Olympiade, à la même époque d'Ageladas et de Polyclète.

Page 196. *On pourra sans doute placer dans le même tems (dans la soixante-quinzième Olympiade), Aristomédon d'Argos, Pythodore de Thèbes, et Damophon de Messène.* Le premier fit des statues pour les Phocéens, qu'on envoya à Delphes. En comparant Pausanias avec Hérodote, on voit qu'il vivoit peu de tems avant l'invasion des Perses, environ vers la soixante-quinzième Olympiade. On trouve à peine quelques ouvrages attribués à Damophon, (le seul artiste de Messène, dit Pausanias, qui mérite d'être cité), qui semblent avoir quelque teinte antique. Mais il paroît que c'est lui qui a restauré la statue d'ivoire de Jupiter. Il vécut par conséquent long-tems après Phidias. Damophon se rendit aussi celèbre par une Diane Laphria, qu'il avoit faite pour les Messéniens; et comme ceux-ci n'apprirent à connoître cette Déesse que depuis son séjour à Naupacte, chez les Étoliens, il est clair que Damophon ne parut que dans la quatre-vingt-unième Olympiade.

Page 197. *Laphaès de Phlius, auteur d'un Apollon, dans le style antique, et conservé à Égire, vécut vraisemblablement dans le même tems. Bientôt après se distingua Daméas, de qui on voyoit à Élis, la statue de Milon le Crotoniate; statue qu'il devoit avoir faite après la soixantième Olympiade.*

Pausanias cite seulement un Hercule en bois, comme un ouvrage antique de Laphaès, et une statue d'Apollon. Quant à notre auteur,

il fixe d'une manière singulière le tems où Daméas vivoit, lorsqu'il compte l'âge de Milon d'après celui de Pythagore, tandis que nous savons par Africanus, que Milon, dont Daméas fit la statue, obtint la palme, comme lutteur, dans la soixante-deuxième Olympiade. Ce que Winkelmann ajoute : *Comme avant la soixantième Olympiade on n'érigeoit pas à Élis des statues aux lutteurs*, n'est point du tout exact : Milon a remporté sept fois le prix de la lutte à Olympie, mais jamais celui du ceste ; et c'est de ce dernier genre de combat que Pausanias parle dans l'endroit auquel Winkelmann fait allusion.

Ensuite parurent Stomius et Somis, qui fleurirent avant la bataille de Marathon, ainsi que Callon, de l'île d'Égine, disciple de Tectéus (dans la quatre-vingt-septième Olympiade). Et peu après Callon d'Égine, l'on vit paroître un autre Callon d'Élis, qui s'illustra par trente-sept statues de bronze, représentant trente-cinq jeunes Messéniens avec leur instituteur, et un joueur de flûte, qui périrent dans un naufrage. Dans les précédentes éditions, Winkelmann avoit confondu ces deux Callon. Pausanias dit que Menechmus et Soïdas, l'un et l'autre de Naupacte, étoient contemporains du second Callon ; ainsi ces deux artistes appartiennent, de même que Callon d'Élis, à des tems postérieurs. Page 197.

Dans le même tems on vit fleurir encore Hégias d'Athènes (soixante-quatorzième Olympiade), et Agéladas d'Argos, maître de Polyclète (soixante-dix-septième Olympiade.) Pline place Hégias dans la quatre-vingt-quatrième Olympiade, au tems de Phidias et d'Alcamène, et Agéladas d'Argos, vers la quatre-vingt-septième. Pausanias prouve que ce dernier étoit plus ancien, puisqu'il fit une statue du triomphateur Timasithée, qui fut envoyée à Olympie : or, celui-ci périt dans une sédition à Athènes, dans la première année de la soixante-huitième Olympiade. Pausanias dit aussi que Hégias étoit contemporain de Onatas d'Égine, qui fleurit vers la soixante-quinzième Olympiade. Page 198.

Un de ses élèves (d'Agéladas), Ascarus (soixante-douzième Olympiade), fit à Olympie, un Jupiter couronné de fleurs. Pausanias Ibid.

dit expressément que ce Jupiter étoit un ouvrage d'Ascarus de Thèbes, disciple du Sicyonien, qui n'est point cet Agéladas qui étoit d'Argos. Cet ouvrage étoit antérieur à l'invasion des Perses, et par conséquent d'un artiste qui vivoit avant la soixante-treize et soixante-quatorzième Olympiade. Kühn croit que cet artiste étoit Cléon de Sicyone; mais Pausanias oppose expressément des ouvrages de ce Cléon, à ceux des Anciens. On trouve des ouvrages de lui, après la quatre-vingt-dixhuitième et la cent deuxième Olympiade. Dans un autre endroit, Pausanias dit encore que Cléon étoit élève d'Antiphanes, celui-ci un disciple de Périclès, et ce dernier, de Polyclète d'Argos. Antiphanes étoit d'Argos, Périclès étoit frère de Naucydes, fils de Mothon. Pline place Naucydes vers la quatre-vingt-quinzième Olympiade. Polyclète devoit donc être plus vieux de quelques Olympiades. Il faut prendre garde de ne pas confondre ce Polyclète d'Argos, avec le grand Polyclète de Sicyone, comme l'a fait Junius. Pausanias dit dans un endroit, « Polyclète d'Argos, » qui n'est pas l'auteur de la Junon d'Argos (un des plus beaux morceaux de Polyclète le Sicyonien), mais qui est disciple de Naucydes; » c'étoit aussi le maître d'Aristocles et de Canachus.

Page 199. *Avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, les sculpteurs les plus renommés furent les suivans : Simon et Anaxagoras, tous deux d'Égine; Onatas, fils de Myron, pareillement Éginète; Dyonisius et Glaucus.* Selon Pausanias, on vit de Simon à Olympie, un homme avec un cheval; c'était un présent de Thormes, qui étoit au service des Rois Gélon et Hiéron, en Sicile; or, Gelon mourut et laissa le trône à son frère, la troisième année de la soixante-quinzième Olympiade. Le Jupiter d'Anaxagoras n'étoit pas, comme dit Winkelmann, à Elis, mais à Olympie. Nous avons vu plus haut, qu'Onatas étoit contemporain d'Hégias et d'Agéladas. Le Roi Hiéron, frère de Gelon, envoya par Onatas, des présens à Olympie, mais ce ne fut que son fils Dinomène qui les y fit parvenir. Hiéron gouverna depuis la troisième année de la soixante-quinzième Olympiade, jusqu'à la seconde de la soixante-dix-huitième; et c'est par cette époque qu'on peut déterminer celle de la vie

d'Onatas. Il y avoit à Delphes, de la main de cet artiste, un trépied d'or, que les Grecs y avoient envoyé après la bataille de Platée. Onatas peut donc être placé avec certitude après la soixante-quinzième Olympiade. Quant à Dionysius, il étoit d'Argos, et non de Rhégium, et Glaucus étoit également d'Argos, et non de Messène en Sicile. Pausanias fixe leur époque d'après celle d'Anaxilas, tyran de Rhégium, dans la première année de la soixante-seizième Olympiade.

Aristomède et Socrate parurent avant la quatre-vingt-sixième Olympiade. Page [illegible] Ils vivoient avant la deuxième année de la quatre-vingt-sixième Olympiade, année de la mort de Pyndare, qui avoit placé dans un temple, près de sa maison, une Cybèle faite par ces deux artistes.

OBSERVATIONS

OBSERVATIONS
DE LESSING
SUR L'HISTOIRE DE L'ART.

AVERTISSEMENT.

Parmi les vastes desseins qu'avoit conçus l'illustre Lessing, *il faut compter une nouvelle édition de l'*Histoire de l'Art, *avec des observations, des remarques et des additions. Il s'entretenoit souvent de cette entreprise favorite, avec ses amis, sur-tout depuis son voyage en Italie. Déjà même il avoit pris des arrangemens préliminaires avec un Libraire, lorsque la mort est venu l'enlever aux Lettres, qui déploreront long-tems sa perte.*

*Un de ses amis, ayant acheté une partie de sa bibliothèque, y trouva un exemplaire de l'*Histoire de l'Art, *édition de Dresde, rempli de notes marginales de la main de* Lessing. *Quelques-unes de ces notes avoient déjà été fondues dans l'ouvrage intitulé,* Laocon, *et dans les* Lettres sur l'Antiquité; *mais la plus grande partie paroissoit destinée à enrichir la nouvelle édition allemande, qu'il vouloit donner de l'*Histoire de l'Art *de* Winkelmann. *L'ami de* Lessing *s'empressa de publier celles-ci; et nous en donnons la traduction, pour remplir la promesse faite lors de la publication du second tome de notre édition. On observera que les passages auxquels ces notes se rapportent, sont tirés de l'édition de Dresde, la première qu'ait publié* Winkelmann, *qui a éprouvé beaucoup de corrections dans celles qui ont paru ensuite, et sur-tout dans la nôtre.*

OBSERVATIONS
DE LESSING
SUR L'HISTOIRE DE L'ART,
PAR WINKELMANN.

§. I.

Winkelmann remarque que les plus anciennes figures chez les Grecs, étoient semblables à celles des Égyptiens dans leur position et leur action; que Strabon semble néanmoins indiquer le contraire par un mot qui signifie *contourné* (σκολια ἐργα,), mais qui, chez lui, indique des figures qui n'étoient pas, comme dans les anciens tems, presque droites et sans mouvement, mais bien dans quelque position et action. Page 9.

Lessing. Cette explication est fausse (σκολια ἐργα), ne signifie pas autre chose ici, que *mauvais et misérables ouvrages.* Strabon veut parler d'ouvrages nouveaux, qu'il met en opposition, non pas avec les ouvrages des premiers tems de l'art, mais avec les meilleurs de l'antiquité.

§. II.

Winkelmann prétend que l'art, et sur-tout la sculpture, avoit commencé par des ouvrages en terre. Page 11.

Lessing : Le travail des plus anciens artistes en *poix,* méritoit aussi d'être remarqué. *Dédale* fit une statue d'Hercule en poix, en reconnoissance de ce que celui-ci avoit enterré son fils *Icare. Apollodor. L. II, de Deor. orig.* Cependant *Pausanias* (*L. IX, p.* 731, *ed.* KUHN), dit que cette même statue étoit en bois. *Junius* oublie

aussi la poix lorsqu'il fait mention des différens matériaux, dont les anciennes statues étoient composées (*Lib. III, c. IX.*)

§. III.

Page 15. *Winkelmann* dit que parmi tant de découvertes, on n'a jamais trouvé aucune trace de statue en ivoire.

Lessing : On doit généralement douter que les Anciens aient travaillé des grands morceaux d'ivoire, il est probable que la plupart des prétendues statues d'ivoire n'avoient que le visage, ainsi que quelques autres parties, nues et visibles, travaillées en cette matière. *Pline* semble appuyer cette opinion, lorsqu'il dit (*L. XII, Sect.* 2) : *Antequam eodem ebore* NUMINUM ORA *spectarentur et mensarum pedes.* Les statues de Germanicus et de Britannicus, exécutées en ivoire, et qu'on promenoit aux Jeux Circéens, ne doivent pas avoir été bien grandes. Cependant d'autres doivent l'avoir été ; par exemple, celle de Minerve Alea, qu'Auguste porta de Tégé à Rome, et dont *Pausanias* dit expressément qu'elle étoit ἐλεφαντος δια παντος πεποιημενον.

Winkelmann. Les statues de cette espèce, dont les seules parties extérieures étoient de pierre, ont été appelées *akrolithi.* *Lessing* : Winkelmann n'en fournit pas la preuve.

§. IV.

P. 32, note 2. *Lessing.* La figure dans *Begev Thes. Brand. T.* 3, *p.* 402, n'est pas une momie. Les Égyptiens n'avoient pas, comme le dit Winkelmann, les os de jambes ployés en DEHORS, mais plutôt en AVANT, ainsi que *Pignorius* a cru l'avoir remarqué dans les figures de la Table Isiaque.

§. V.

Page 36. *Winkelmann.* Les sphinx des Égyptiens ont les deux sexes ensemble ; c'est-à-dire, qu'ils ont le devant féminin, et portent une tête de femme, et le derrière masculin, caractérisé par des testicules.

Personne n'avoit encore remarqué cela. J'ai avancé cette observation d'après une pierre du Muséum de Stoch, et j'ai expliqué par là, les passages jusqu'à présent inintelligibles du *Poëte Philémon.*

Lessing. Ou plutôt de *Strato* ou *Stratis. Athénée* rapporte deux fois le passage dont il est ici question : une fois dans le neuvième, et l'autre dans le quatorzième livre. Là il l'attribue à *Strato*, en ajoutant même qu'il est tiré de sa *Phénicide.* Ici il le donne à *Philémon :* il n'est pas douteux que cela ne soit par défaut de mémoire, à moins que ce ne soit une simple erreur du copiste. Puisqu'il rapporte d'abord le passage entier (et ici seulement les trois premières lignes), en désignant même l'ouvrage d'où il est extrait : la première supposition paroît mériter plus de croyance que la seconde. On chercheroit en vain ce passage dans les fragmens de *Philémon*, édition de *Clericus.* Mais je ne conçois pas pourquoi il n'a pas été compris jusqu'à cette découverte de *Winkelmann.* Voici ce passage : « Quelqu'un avoit pris un cuisinier qui n'employoit que des expressions d'Homère, que son maître ne comprenoit pas. Celui-ci s'écria : j'ai amené à la maison, non pas un cuisinier, mais un sphinx masculin. » Ne devroit-on pas de là, conclure tout le contraire de ce que Winkelmann veut avoir découvert? Car, c'est parce que tous les sphinx ont été regardés comme étant du sexe féminin, que le cuisinier inintelligible est appelé ici *sphinx masculin.*

Winkelmann. Les sphinx qui se trouvent aux quatre côtés de la pointe de l'obélisque du Soleil, et qui ont des mains humaines. Page 47.

Lessing : Le sphinx qu'on voit dans le tableau d'OEdipe, au tombeau de Nason, avoit des mains d'homme. (*Voyez* Bellori.) Il avoit en outre des ailes et étoit assis.

§. VI.

Winkelmann, en parlant d'une statue de bois, représentant *Apollon*, à Samos, dit que *Télécles* en avoit fait une moitié à Ephèse, et que *Théodore* avoit exécuté l'autre à Samos. Page 57.

Lessing : C'est entièrement l'opposé ; *Théodore ,* à Ephèse , et *Télécles* à Samos. *Diodor. l. c.*

Page [illegible] n. 2. *Winkelmann* propose de lire le passage de *Diodore* , au lieu de κατα τεν ὀροφεν , de cette manière : κατα τεν οσχυν. — « Ou peut-être , observe *Lessing ,* κατα τεν ὀρθην , c'est-à-dire , γωνιαν , ce qui diroit autant que προς ὀρθας γωνιας. La correction de Winkelmann ne vaut rien ; car κατα την ὀσφυν μεχρις των αἰδοιων seroit un vrai contresens.

§. VII.

Page [illegible] *Note de Lessing :* Parmi les raisons pour lesquelles les Beaux-Arts n'ont pu atteindre à quelque perfection chez les Persans , on peut compter le peu de latitude qui leur étoit accordé ; mais la principale paroît avoir été, qu'ils n'employoient les arts qu'à la représentation de sujets guerriers et meurtriers. *Apud Persas ,* dit *Ammianus Marcellinus* (*L.* 24 , *c.* 6 ,) *non pingitur vel fingitur aliud , praeter varias caedes et bella.* C. Brissonius, *L.* 3 , §. 92.

Page 120. A la remarque , « que les prix , dans les Jeux Panathéniens , à Athènes , étoient des vases de terre cuite , remplis d'huile , » *Lessing* ajoute la citation de *Pindare.* Nem. X , Epod. 3.

§. VIII.

A la fin de la page 135. *Winkelmann* : C'est ainsi que *Polygnote* peignit le Pœcile à Athènes, et un bâtiment public à Delphes.

Lessing : Ces deux grandes peintures se trouvent décrites d'une manière très-circonstanciée dans *Pausanias , L. X.* Ainsi Winkelmann n'avoit pas besoin de nous apprendre ce qu'elles representoient, d'après un ancien *scholiaste de Platon.* Les vers qu'il croit citer pour la première fois , se trouvent dans *Pausanias.*

Page [illegible] *Winkelmann* dit que la ville d'*Aliphera* n'a été célèbre, qu'à cause d'une statue de *Pallas ,* exécutée en métal , par *Hécatodore* et *Sostrate ;* et s'appuie sur *Polybe.*

Lessing : Cet auteur n'en dit rien ; et Winkelmann auroit dû plutôt citer *Thespia*, qui a été fameuse, par une statue de Cupidon.

§. IX.

Note de Lessing : La prunelle plate, dans les anciennes statues de marbre, a fourni à Juvénal, un adjectif, qu'aucun des éditeurs modernes n'a suffisamment compris. *Sat. VII, v.* 125. Il est question de l'avocat *Æmilianus :* Page 123

— Hujus enim stat currus Atheneus, alti
Quadrijuges in vestibulis, atque ipse feroci
Bellatore sedens curvatum hastile minatur
Eminus et STATUA meditatur proelia LUSCA.

STATUA LUSCA a toujours paru signifier une statue borgne, parce que, suivant les uns, cette statue, regardée de profil, ne présentoit qu'un œil ; ou bien, comme d'autres prétendent, parce que les chasseurs, pour viser avec plus de sûreté, ferment ordinairement une œil. D'autres veulent même qu'*Æmilien* n'ait eu vraiment qu'un œil. Mais tous ces traducteurs n'ont pas fait attention que l'artiste n'a pas coutume d'imiter les défauts de la nature, dans un monument d'honneur, et qu'il ne rend pas ceux qui pourroient défigurer tout le visage. LUSCA veut dire ici, *vue creuse, foible ;* c'est ainsi que paroissent en effet toutes les anciennes statues, par leurs prunelles plates (1). L'ancien Scholiaste de *Juvénal* est seul tombé sur ce vrai sens, que les traducteurs n'ont pas compris. STATUA LUSCA, dit-il, *cujus oculus introrsus cedit ;* dont les yeux dirigés en-dedans se retirent.

(1) *Juvénal*, *Winkelmann* et *Lessing*, paroissent tous avoir tort de se tourmenter tant dans l'explication d'un effet généralement observé dans les statues antiques, et qu'on doit voir avec peine, supprimé dans les modernes, puisqu'il caractérise particulièrement l'art de la sculpture, *qui n'étant que la représentation juste des surfaces, ne peut et ne doit rendre que ce que celles-ci offrent à la vue et au tact.* (Note du traducteur.)

§. X.

Page 198. *Winkelmann* remarque que la Vénus vêtue est toujours représentée en marbre avec deux ceintures.

Lessing : Les anciens sculpteurs ont donné à cette Déesse, une seconde ceinture, même lorsqu'ils l'ont représentée toute nue, ainsi qu'il conste par une épigramme de l'*Anthologie* (*L.* V, 19.) Mais il résulte de la même épigramme, qu'elle ne ceint pas toujours le bas-ventre, ainsi que veut l'assurer Winkelmann, puisque dans la statue qui s'y trouve décrite, cette ceinture pendoit du col sur la poitrine.

§. XI.

Page 203. *Winkelmann* semble être incertain sur ce qu'il doit faire du filet qui se trouve jeté sur le manteau d'une statue de femme, dans la *Villa* du comte *Fede*.

Lessing pense que c'est un *konopeum;* c'est-à-dire, un de ces filets fins dont on se servoit particulièrement en Égypte, pour se garantir des mouches et des puces. On ne l'étendoit pas seulement sur ceux qui dormoient; mais, suivant toute apparence, on sortoit même avec. Les Dictionnaires ne rendent, à la vérité, ce mot *konopeum*, que par celui de *rideau*, VELUM, PAPILIO; mais il est indubitable que c'étoit un filet tricoté. L'ancien commentateur d'*Horace* dans *Crucquius*, dit (sur *Epod. IX*, 16,) expressément : *Genus est retis ad muscas et culices abigendos, quo Alexandrini potissimum utuntur propter culicum illic abundantiam.* Et l'on n'a qu'à lire dans l'*Anthologie* (*L. IV, c.* 32) les trois écrits sur le *konopeum*, pour être convaincu de ce que j'avance. L'ancien Scholiaste de *Juvénal* l'explique par *lineam tenuissimis maculis* NAUCTUM. Au lieu de NAUCTUM, le Dictionnaire de *Faber* dit DISTINCTUM; mais il est visible qu'il faut lire NETUM, et que MACULÆ ne signifie pas ici *taches*, mais *mailles*. — *Henninius*, dans son édition de *Juvénal*, a métamorphosé ce NAUCTUM en VARIATUM, et par conséquent, a également mal compris ce MACULIS. — Je trouve aussi dans

dans *Josephus Laurentius de Re vestiaria, cap. 1,* mention d'un habillement qui a beaucoup de rapport avec celui qui vient d'être décrit : RETICULUM, dit-il, *etiam erat complicatum e funiculis, instar retis totum corpus ambiens. Haec vestis vaticinatoria.* POLLUCI. Mais je ne puis pas trouver ce passage dans *Pollux.*

§. XII.

Winkelmann observe qu'on a donné souvent dans les statues des Dieux, une *couleur hyacinthe* aux cheveux. Il s'appuie sur un passage de *Pindare.* Page 207

Lessing : Ce passage ne se trouve pas NEM. 7. Mais ISTHM. 7. *Ant.* β, et dit : ἰοβοστρυχοισι Μοισαις, d'après la manière de lire d'*Erasme,* suivant *Schmid :* et d'après l'autre manière, ιοπλυκαμοισι, qui est aussi attribuée aux Muses, *Pyth. I, Str. I.* Au reste, ἰον a toujours signifié une *violette*, et jamais une hyacinthe ; ainsi ces cheveux étoient *de couleur violette.*

§. XIII.

Winkelmann dit que la peinture qui reste du tombeau des *Nasons,* est la seule qui représente OEdipe à côté du sphinx ; elle se trouve placée dans une des salles de la villa *Altieri.* Page 2?7.

Lessing : J'observe que du tems de *Bellori,* il y avoit trois de ces peintures, c'est-à-dire, outre celle dont il est question, une chasse aux tigres avec des miroirs, et une autre qui représentoit un cheval : *Altieri* les avoit fait enlever du tombeau des Nasons, et transporter dans sa villa. Le tems a dû détruire les deux dernières. Voy. BELLORI, *Descript. sepulcri Nasonum, ap.* GRÆV. *p.* 1039.

Dans le même endroit, *Winkelmann* dit que le fragmen d'une peinture antique au Palais Farnèse, dont parle *Du Bos*, (*Réflex. T. I, p.* 351) n'est pas du tout connu dans Rome.

Lessing : Cependant ce n'est pas une invention de *Du Bos,* puisque *Bellori* en fait également mention. *Du Bos* dit : On voit

encore au palais Farnèse un morceau de peinture antique, trouvé dans la vigne de l'Empereur Adrien, à Tivoli. « Et *Bellori*, (*Introduct. ad picturas antiquas* Nason) *in palatio Farnesiano Romae cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata quae encarpis adornata est, exhibens larvam et duos pueros, necnon dimidiam nympham et dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat monstra et dimidiata sigilla et Itali* GROTTESCHE.

§. XIV.

Page 275. *Winkelmann* trouve l'opinion d'*Athenée* très-mal fondée (*Deipnos. L.* 13, *p.* 604. *B.*) qu'un Apollon soit regardé comme mal fait, si au lieu de cheveux noirs on lui en donne de *blonds*.

Lessing ajoute : *Athenée* dit χρυσεας κομας. *Dolce* a mieux compris ce passage que Winkelmann. (*Dialogo della pittura*, *p.* 183.)

Page 316. Au sujet de *Scelmis* de *Callimaque*, *Winkelmann* croit qu'il faut plutôt lire *Smilis*. Il dit dans la note, qu'on voit dans les *Remarques de Bentley*, sur ce passage (FRAGM. 105, *p.* 358) quelques conjectures tant d'autres que de lui sur ce nom.

Lessing : Je trouve que déjà *Pomponius Gaurikus* (*de sculpt. cap. XVII*) avoit pris le *Scelmis* de *Callimaque* pour *Smilis* : *Clarus et in Samo Smilis Æginensis, quem Callimachus Scelmin appellavit.* Cette opinion, que *Kühn* (*ad* PAUSAN. *VII*, *p.* 531), rejette sans dire si quelqu'un et qui l'a provoquée, a été dernièrement adoptée par *Wesseling* (*Probab. cap.* 34), et c'est, sans doute, de celui-ci que *Winkelmann* l'a empruntée.

§. XV.

Page 329. Au sujet des *Écoles de l'art* de l'antiquité, *Lessing* rapporte ce qui suit : « Si suivre une école, se dit des artistes qui suivent un certain style et l'enseignent, on peut dire que celle de Corinthe n'en étoit pas une de cette espèce. Parce que nous ne lisons nulle

part que les chef-d'œuvres de Corinthe aient eu un style particulier τροπον της ἐργασιας, comme l'appelle *Pausanias*. Le style des artistes Corinthiens a été compris d'abord dans celui Helladique, et ensuite dans le style attique.

Winkelmann auroit dû poser pour base de son chapitre sur les écoles grecques, le passage de *Pline*, (*L.* 35, *c.* 36); et il n'auroit pas donné pour écoles, les endroits où l'on ne faisoit que beaucoup travailler. Car *Pline* dit qu'il n'y eut d'abord que deux écoles en peinture, l'Helladique et l'Asiatique, jusqu'à ce qu'*Eupompe* eut occasionné une division dans la première, et que l'école Helladique fut subdivisée en Sicyonienne et en Attique. Déjà de ce témoignage de *Pline*, il résulte que les écoles Æginétiques et Corinthiennes n'étaient pas dans le sens supposé. Pourquoi cet auteur ne cite-t-il pas du tout celle d'Asie ou Ionique? Sans doute, pour ne pas mettre d'incertitude dans son système favori « Que l'art et la liberté ont toujours marché du même pas. » Le principal siége de l'école Ionique, paroît avoir été Rhodes. Page 320. n. 3.

Winkelmann croit que déjà, dans les tems les plus reculés, il existoit une école de l'art dans l'île d'*Ægine*, à cause des notions qu'on a en Grèce de tant de statues antiques dans le style æginéte. Il est vrai, dit *Lessing*, que *Pausanias* dit ὁ αἰγινητικος καλȣμενος ὑπο Ἑλληνων. Cependant l'on n'est pas autorisé à en faire une école particulière, si l'on ne veut entièrement rejetter le témoignage de *Pline*. L'on doit plutôt chercher à rapprocher *Pausanias* avec *Pline* : ce qui peut le mieux s'effectuer, lorsqu'on adoptera l'idée que par la dénomination de style æginéte, on n'a voulu que distinguer quelques anciens ouvrages qui avoient été faits long-tems avant l'établissement d'aucune espèce d'école; parce qu'on ne peut généralement admettre les écoles dans le vrai sens, avant que l'art ne fût parvenu à une certaine perfection, et jusqu'à ce que les maîtres eussent commencé à travailler sur des bases solides, et chacun d'entre eux d'après ses propres principes (1). Ainsi l'on appeloit chez Page 321.

(1) On doit être étonné de voir des connoisseurs aussi distingués dans l'art que l'étoient les *Winkelmann*, les *Lessing*, s'appesantir si sérieusement sur l'origine des écoles, styles et systèmes.

les Grecs, les ouvrages de cette époque, *aeginétes, attiques,* ou *égyptiens*, ainsi qu'il conste du passage de *Pausanias* (*L. VII, p.* 533). Mais le traducteur latin paroît ne l'avoir pas compris.

Page 327. A ce qui est dit, « Que même les femmes qui s'enfuirent avec leurs enfans d'Athènes, à Trézène, eurent part à la gloire d'être honorées publiquement par des statues; « *Lessing* ajoute : Pas toutes, mais les plus distinguées d'entre elles, ainsi que *Pausanias* le rapporte lui-même dans la suite du passage indiqué (*L.* 2, *p.* 185). »

§. XVI.

Page 353. *Lessing* remarque ce qu'il a déjà rappelé dans son *Laocoon*, *p.* 295, que *Tauriscus* n'étoit pas natif de *Rhodes*, mais de *Tralles* en Lydie. On peut attribuer l'erreur de *Winkelmann* à ce qu'il s'est souvenu avoir lu dans *Pline*, au sujet de ce chef-d'œuvre : *Ex eodem lapide Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci.* Cet ouvrage fut transporté de Rhodes à Rome. *Apollonius* et *Tauriscus* étoient frères; ils avoient une si haute considération pour leur maître dans l'art, qu'ils ont préféré, sur leurs ouvrages, prendre son nom que celui de leur père. *Pline* ne peut avoir pensé autre chose, lorsqu'il dit, en parlant d'eux : *Parentum ii certamen de se facere. Menecratem videri, professi, sed esse naturalem Artemidorum.*

Page 357. A l'article où suivant *Winkelmann*, les artistes asiatiques ont disputé la prééminence à ceux qui étoient restés en Grèce, *Lessing* désireroit voir une autre citation que celle de *Théophraste.* Il est impossible, dit-il, que *Winkelmann* l'ait relue, car il n'auroit pas laissé passer CAP. ULT. ce qui ne peut avoir rapport qu'aux éditions faites avant *Casaubon*, lequel a ajouté à la sienne, ainsi

leurs recherches auroient dû leur prouver combien ces choses sont contraires et presque nulles dans le sens sublime des beaux-arts. La première école a été la nature, les premiers maitres, ceux qui l'ont le mieux observée et expliquée; les plus grands artistes, ceux qui l'ont le mieux imitée, les plus grands chef-d'œuvres, ceux où l'on admire la nature et ses effets, sans y reconnoître ni s'occuper d'écoles, de manières, de maîtres, ni de systèmes. (*Note du traducteur.*)

qu'on le sait, encore cinq chapitres, d'après un manuscrit d'*Heidelberg :* le passage, dont il est question ici, se trouve dans les éditions plus modernes au chapitre vingt-troisième. En second lieu, et c'est ce qui est essentiel, il est impossible qu'il ait voulu proposer comme une preuve admissible, ce que *Théophraste* met dans la bouche d'un fanfaron. « Un fanfaron (ἀλαζων), dit *Théo-* » *phraste,* se vantera d'une chose et d'autre ; il racontera au pre- » mier qu'il rencontrera, qu'il a servi sous Alexandre ; combien il » a apporté avec lui de vases riches ; il assurera que les artistes » d'Asie sont infiniment préférables à ceux d'Europe. » Le tout pour relever d'autant plus la valeur des vases qu'il a apportés de ses campagnes asiatiques. — Que prouve donc cette charlatanerie en faveur de l'opinion de Winkelmann? absolument le contraire de ce qu'il avance.

Winkelmann parle de la statue de *César* à cheval, qui se trouvoit Page 382. devant le temple bâti par lui, à Vénus, et dit : « Il paroît par un passage de *Stace,* que le cheval étoit de la main du célèbre *Lysippe,* et avoit été apporté de la Grèce. » — Il semble, ajoute *Lessing,* avant tout, que le passage de *Stace,* dont il est question, est supposé, ainsi que *Barth.* N. *Heinsius* et d'autres l'ont reconnu. Voy. SYLVAR. *L. I.* 1. *v.* 85, *c. f.* SUETON. *cap.* 61, *in* CAESARE » et PLINE, *L. VIII, cap.* 42.

§. XVII.

Caligula enleva entre autres choses, dit *Winkelmann,* aux Page 391. Thespiens, leur fameux *Cupidon* de *Praxitéle,* que *Claude* leur rendit, et que *Néron* reprit de nouveau.

Lessing : Parmi les précieux chef-d'œuvres que *Verrès* vola en *Sicile,* sur-tout à Messine, se trouvoit aussi un *Cupidon* de *Praxitéle,* exécuté en marbre et pareil à celui que cet artiste avoit fait pour les Thespiens, et dont l'un étoit probablement la copie de l'autre. Ceci se trouve clairement exprimé par ces mots de *Cicéron,* (*L. IV, in* VERREM) : *Unum Cupidinis marmoreum*

Praxitelis — idem opinor, artifex ejusdem modi Cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur. L'un se trouvoit à Messine en Sicile; l'autre à Thespiæ ou Thespia en Béotie, tous les deux du même *Praxitéle.*

D'après cela, je commence par corriger d'abord un passage de *Pline* l'ancien (*L. XXXVI, c.* 4, §. 5) : *Ejusdem* (*Praxitelis*) *est Cupido objectus à Cicerone Verri, ille propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae Scholis positus.* Voilà ce que portent toutes les éditions, même celle d'*Hardouin.* Mais je soutiens, suivant le passage de *Cicéron*, qu'on doit lire UT *ille propter quem*, etc. et entendre également ici deux statues différentes de Cupidon, parce qu'il est faux que celle que *Cicéron* reproche à Verrés, soit la même que les habitans de Thespia ont honorée. *Cicéron* distingue l'une et l'autre, et dit seulement que toutes les deux étoient du même artiste, et peut-être exécutées d'après la même idée.

J'arrive actuellement à l'erreur de *Winkelmann.* « *Caligula*, » dit-il, enleva entr'autres aux Thespiens, leur fameux Cupidon » de *Praxitéle*, que Claude leur rendit, et que Néron reprit de » nouveau. » — Il s'appuie à cet effet sur *Pausanias.* Mais il a trop légèrement parcouru cet auteur, et n'a certainement suivi que *Hardouin*, dans sa remarque sur le passage de *Pline. Pausanias* dit cela, non pas du Cupidon de marbre, fait par *Praxitéle*, mais de celui exécuté en métal par *Lysippe.* Je ne nie pas que les mots de *Pausanias* ne soient tant soit peu équivoques; mais ce double sens disparoît bientôt, lorsqu'on les examine attentivement dans leur ensemble, et qu'on les compare avec le passage de *Pline. Pausanias* dit, *L. IV, p. m.* 762, Θεσπιευσι δε υςερον χαλκουν ειργασατο Ερωτα Λυσιππος, καὶ ἐτι προτερον τουτου Πραξιτελης, λιθου του πεντελεσιου. Και ὁσα μεν ειχεν ἐς Φρυνην καὶ το ἐπι Πραξιτελει της γυναικος σοφισμα, ἑτερωθι ηδη μοι δεδηλωται. Πρωτον δε το ἀγαλμα κινησαι του Ερωτος λεγουσι Γαιον δυναςευσαντα ἐν Ρωμη. Κλαυδιου δε ὀπισω Θεσπιευσιν ἀποπεμψαντος, Νερωνα αὐθις δευτερα ἀνασπαςον ποιησαι· καὶ τον μεν φλοξ αὐτοθι διεφθειρε. Je ne puis m'empêcher de citer d'abord la traduction latine d'Amasæus, parce qu'il a pris à contresens les mots sur lesquels mes preuves se trouvent fondées : *Thespiensibus post ex aere Cupidinem*

elaboravit Lysippus, et ante eum e marmore Pentelico Praxiteles. De Phrynes quidem in Praxitelem dolo alio jam loco res est a me exposita. Primum omnium e sede sua Cupidinem hunc Thespiensem amotum a Caio Romano Imperatore tradunt; Thespiensibus deinde remissum a Claudio. Nero itero Romam reportavit; ibi est igni consumtus. Je dis qu'*Amasaeus* a faussement rapporté πρωτον α Γαιον, puisqu'il auroit dû le rapporter à ἀγαλμα. *Pausanias* veut dire : Déjà avant le Cupidon de métal que *Lysippe* fit pour les Thespiens, ils en avoient exécuté un en marbre pentelique, par *Praxitéle*. Ce qui est arrivé à ce dernier, continue-t-il, et la ruse dont Phryné se servit envers Praxitéle, je l'ai déjà raconté dans un autre endroit. Mais quant au premier, (c'est-à-dire, le Cupidon de *Lysippe*, pas le premier par rapport au tems, mais le premier dans la citation de *Pausanias*), il doit avoir été enlevé aux Thespiens, par Caius Caligula, rendu par Claude, mais emporté pour la seconde fois à Rome, par Néron, où il fut détruit par l'incendie. Mon avis est que ce καὶ τον μεν, indique suffisamment que πρωτον, ainsi que je l'ai dit, doit se rapporter à ἀγαλμα.

Mais en mettant même de côté cette critique de mots, il résulte déjà de ce que cette statue enlevée et transportée à Rome, y fut consumée par l'incendie, qu'elle ne pouvoit pas être l'ouvrage de *Praxitéle*. Elle a été brûlée, et sans doute, dans cet incendie terrible que Néron alluma lui-même. Mais si elle fut brûlée alors, comment pouvoit-elle encore exister du tems de *Pline*, et se voir dans LA SCHOLA OCTAVIÆ? et cependant *Pline* en fait clairement mention dans le passage cité.

Tout bien considéré, il faut se figurer la chose de cette manière : Que *Praxitéle* avoit exécuté plus d'un Cupidon, et d'après plus d'une idée. L'un lui a été soustrait par Phryné; un autre, qui étoit tout nud, étoit possédé par la ville *Parium* en Mysie, dont *Pline* parle également : Hejus en avoit un troisième à Messine; c'est celui que Verrés s'appropria; et le même artiste en avoit exécuté un quatrième pour les Thespiens (1), qui passa aussi à Rome. Mais

(1) Ne seroit-ce pas la statue que Phryné lui avoit soustraite, comme *Strabon* en fait mention,

ce n'étoit pas celui qui y fut apporté d'abord par Caligula, et ensuite par Néron; parce que celui-ci étoit un ouvrage de métal fait par *Lysippe*, qui fut détruit dans le grand incendie, sous Néron. Ainsi, dans les tems de *Pausanias*, les Thespiens n'avoient plus ni la statue de *Praxitéle*, ni celle de *Lysippe*, mais ils se contentoient, ainsi que *Pausanias* le dit encore, d'un ouvrage de *Menodore* d'Athènes, qui étoit exécuté d'après celui de *Praxitéle*.

Page 391, n. 6. Ce que *Winkelmann* oppose dans cette remarque à *Bianchini*, n'est pas très-concluant. Il est vrai que *Pline* ne fait pas non plus mention de la *Pallas* d'*Evodius* (1), de l'*Hercule* de *Lysippe*, qui furent aussi portés à Rome. Mais ces statues ont-elles existé encore dans le tems de *Pline*? Ne peuvent-elles pas également avoir été détruites, ainsi que le *Cupidon* de *Lysippe*, dans ce grand incendie de Néron? *Tacite* (*Annal. L. XIV, c.* 41), dit positivement qu'il a dévoré une quantité d'anciens chef-d'œuvres. C'est dans cet incendie que s'écroula le temple antique d'Hercule qu'*Evander* avoit construit. Il est bien probable que l'Hercule de *Lysippe* étoit enfermé dans ce temple!

§. XVIII.

Pag. 394. *Lessing*: Je ne comprends pas comment deux connoisseurs de l'antiquité, comme *Stosch* et *Winkelmann* peuvent être incertains sur ce que le gladiateur Borghèse doit représenter. Si ce n'est pas la statue de *Chabrias*, qui s'est tant distingué dans la même position au combat de Thèbes contre Agésilas; c'est toujours la statue d'un athlète qui a voulu être représenté comme vainqueur, de préférence dans cette posture, que *Chabrias* avoit mise à la mode (2). Ils auroient dû seulement se rappeler le passage

L. IX, mais qui n'attribue pas cette histoire à Phryné, mais à Glycère. Voyez *Manutii*, *Commentar. in L. IV, act. in Verrem.*

(1) L'artiste qui a exécuté cette statue, ne s'appelle pas *Evodius*, mais *Eudorus*, et c'est le même que *Winkelmann* lui-même, *p.* 317, place parmi les disciples de *Dédale*.

(2) On voit que lorsque *Lessing* écrivit cette remarque, il n'avoit pas encore adopté son idée avec cette assurance, qu'il a montrée depuis dans son *Laocon*, *p.* 285. Il est notoire, au reste, qu'il l'a de nouveau supprimée entièrement dans le tome deuxième des *Lettres sur l'Antiquité*, *p.* 89, après qu'elle lui eut donné occasion à divers éclaircissemens très-spirituels.

dans

de *Nepos*, dans la vie de *Chabrias* (*cap. I*) : *Namque in ea victoria*, *etc.* (1). »

A l'article *Diogène*, dans la seconde table, où il est question qu'il a exécuté les *Caryatides* au *Panthéon d'Athènes*, *Lessing* a effacé ces deux derniers mots, et a ajouté : « Il conste par cette faute et d'autres d'une sottise égale, que *Winkelmann* n'a pas fait lui-même cette table. »

(1) *Winkelmann* observe lui-même, à l'endroit cité, que le visage du gladiateur de Borghèse, est visiblement formé d'après la ressemblance d'une personne désignée. *Lessing* a jugé pouvoir tirer parti de cette assertion, pour sa prétendue découverte : Que ce soi-disant lutteur représente réellement une personne déterminée, c'est-à-dire, *Phidias*. On trouve, au reste, les remarques les plus instructives sur cette statue, dans la collection des *Dissertations sur l'Antiquité*, par le conseiller *Hayne*, *p.* 229, ainsi que dans l'ouvrage estimable de M. *Ramdohr*, sur la peinture et sculpture, à Rome, *T. I*, *p.* 326, et la *Dissertation* de M. *Moser*, intitulée, *Virgile* et *Tintoret*, dans le *Journal de Berlin*, *sept.* 1787, *p.* 207.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

TOME PREMIER.

Frontispice. BUSTE de Winkelmann, gravé d'après le dessin de Salésa, fait sur le tableau de Mengs, qui appartient à M. le Chevalier d'Azara, Ministre plénipotentiaire du Roi d'Espagne à Paris. N°. 1.

Au titre du premier volume. Deux têtes gravées d'après une médaille antique de la collection de Stosch : cette planche a été donnée par Winkelmann, à la tête de l'édition allemande de l'*Histoire de l'Art*, et dans ses *Monumenti inediti*. Dans ce dernier ouvrage, il désigne, sous le nom d'*Ulysse*, la tête de vieillard, et sous celui de *Diomède*, celle du jeune homme. D'autres auteurs prétendent que c'est *Ulysse* et *Télémaque*, comme le fait remarquer Huber, dans l'explication des planches (1). Le bonnet que porte *Ulysse*, est celui que lui donnent les peintres, selon St. Jérôme (2), c'est-à-dire, une moitié de globe, que les Grecs ou les Romains nommoient THIARRÉ, ou GALERUS, bonnet de peau. Nicomaque, selon Pline (3), fut le premier qui le représenta avec cette coiffure. C. F. N°. 2.

Page x. Pierre gravée qui se trouvoit au cabinet d'Orléans : elle représente un Roi de Perse. *Voy.* tome premier, page 208, et la note 2 de la même page. N°. 3.

Page xj. Morceau d'ornement en bois, qui étoit dans le chœur des Bénédictins de Pérouse : cet ornement est fait d'après un dessin de Raphaël. Nous nous sommes réservé (tome second, première partie, page 582, note 4) de rapporter ici le fragment d'une lettre adressée à Jacques Ziegler, par Celio Calcagnini : elle est sans date, et peut servir de complément à l'éloge que N°. 4.

(1) *Tome* 3, *page* 288.

(2) *Epist.* 64. ad Tabiolam, *n°.* 13, *op. tom. I, col.* 360.

(3) Voyez ci-devant *tome second*, *première partie*, *pag.* 301.

Vasari (1) et ses commentateurs font de l'immortel Raphaël, à l'occasion de ses ouvrages en architecture, lorsqu'il fut question de rebâtir la ville de Rome sur ses anciens plans. C. F.

Vir prædives, et Pontifici gratissimus Raphael Urbinas, juvenis summæ bonitatis, sed admirabilis ingenii. Hic magnis excellit virtutibus, facile pictorum omnium princeps, seu in theoricen, seu praxin inspicias. Architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat, ac perficiat, quæ solertissima ingenia fieri posse desperarunt. Prætermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit, aut accusat : tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile, ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi de basilica Vaticana, cujus architecturæ præfectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane Urbem in antiquam faciem, et amplitudinem, ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis, et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem, ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem, ita omneis Quirites in admirationem erexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam Urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium, et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem, aut colloquium refugiens : utpote quo nullus libentius sua commenta in dubium, ac disceptationem vocari gaudeat, docerique, ac docere vitæ præmium ducat.

N°. 5. *Page xxij.* Médaille de bronze de la grandeur de l'original qui a appartenu à l'abbé *Visconti.* Il en est parlé tome 2, première partie, page 459, note 3, où il est dit que c'est le seul monument qui nous offre, d'une manière certaine, le vrai portrait de *Britannicus*, parce qu'on ne doit pas faire grand cas des médailles grecques, dans lesquelles ses traits sont peu fidèles, et qui étoient faites loin de la capitale. La figure armée qui se voit au revers, peut être regardée comme celle de *Mars.* Notre auteur avance (2) que ce Dieu n'est pas représenté avec la barbe : mais à présent nous pouvons dire le contraire, et avec bien plus de certitude, depuis la découverte faite en 1781, de la petite statue de *Mars Ciprius*, en marbre blanc : c'est ce qu'a bien observé le Comte Ranghiasci, en publiant cette figure, par le moyen de la gravure, et l'accompagnant de

(1) *Epist.* lib. 7, *page* 101. Basileæ, 1544.

(2) *Tome* 2, *première partie*, *page* 319.

savantes réflexions : premièrement, dans une Dissertation jointe au Recueil des *Opusculi scientifici del P. Mandelli* (1), et ensuite dans les additions et corrections qu'il y a faites, publiées à Pérouse en 1784. Il y prouve que la statue dont il est question, ne peut être qu'un Mars, et même, selon quelques apparences, une copie de cette fameuse figure gigantesque du Capitole, qu'on a donné jusqu'ici pour un Pyrrhus (2), et que Winkelmann croit être un Agamemnon. Voyez l'endroit déjà cité. *Visconti* avoit déjà fait part de cette conjecture, en confrontant cette statue avec le Mars que l'on voit sur les monnoies des Mamertins et des Brusiens. Il regardoit de même, comme un Mars, cette statue du palais Borghèse, dont l'estampe a été donnée par Lens (3), et qui est presque semblable à celle du Capitole, excepté dans les jambes, qui, dans cette dernière figure, sont nouvellement restaurées; tandis que la tête en est antique, et que celle de la première, est moderne. D'après ces observations, on voit que les pierres de la galerie du grand-Duc à Florence, données par Gori (4), pour le portrait de Pyrrhus, ainsi que d'autres figures qui ont les mêmes traits, ne sont autre que le Dieu Mars. Or, si la médaille que nous donnons ici, offre réellement une tête de *Mars*, la conjecture de Ranghiasci, qui prétend que l'on n'a donné une barbe à cette Divinité, que depuis Adrien, tombe d'elle-même; il voit dans cette barbe quelque chose de peigné et de postiche qui étoit propre à celle de cet Empereur, et que je ne saurois y apercevoir, parce qu'elle me paroît n'avoir rien que de naturel. D'ailleurs, les médailles des Mamertins et des Brusiens, que nous avons déjà citées, qui peuvent se voir dans le P. Magnan, prouvent sans replique, puisqu'elles sont bien plus antiques, que cet usage est d'une date fort antérieure au règne d'Adrien. Nous ajouterons que les jambes de la figure qui est sur la pierre gravée, dont parle notre auteur, tome second, première partie, page 248 (5), sont celles d'un Mars, parce qu'étant chaussées du cothurne comme celles de la statue Borghèse, elles indiquent plutôt la disposition de voler que l'action de courir, comme s'expriment les poëtes, en parlant

(1) *Tom. XXXIX, pag.* 1 *et suiv.*

(2) *Mus. cap. tom.* 3, *tab.* 48. Spon. *Miscell. erud. ant. sect.* 4, *pag.* 139. Avercampo, *dans les addit. sic. numism. tab* 157.

(3) *Le costume, etc. pl.* 14, *num.* 31.

(4) *Mus flor. Gemme anti. tab.* 25. *num.* 4. 5. 6.

(5) *Lucan. num. tom. I, tab.* 10 *Tom.* 2, *tab.* 4. 10. *Tom.* 3, *tab.* 10.

de ce Dieu. Cependant l'Abbé Bracci prétend que nous regardions, sur sa parole, ces jambes comme celle d'Achille (1). Il se fait gloire de contredire Winkelmann, en l'accablant d'injures; et sans connoître les lettres grecques, il a le courage de le reprendre d'un ton de maître, comme s'il s'étoit lourdement trompé, en traduisant cette inscription: INTOC ΑΛΕΞΑ par *Quintus, fils d'Alexandre*, au lieu de *Quintus Alexa*. Plutôt que de nous mettre sous les yeux d'autres *Alexa*, dans les inscriptions latines et dans les auteurs, il auroit dû nous fournir quelque exemple qui prouvât que les Grecs avoient coutume de graver leurs noms et leurs prénoms, dans les inscriptions sur les pierres et sur d'autres monumens, et que le nominatif des noms masculins de la première déclinaison, se termine dans leur langue en A, et non en AC; ne pouvant dire ici que la première lettre ait été supprimée par abréviation, comme auroit dû s'empresser de nous l'apprendre l'abbé *Bracci*; puisque telles abréviations n'étoient d'usage ni chez les Grecs, ni chez les Romains: c'étoit le cas de mettre les deux lettres sur la pierre dont il s'agit. Une seule autorité seroit en faveur de l'Abbé Bracci, c'est l'erreur des auteurs de la Description du Musée Tiepolo, qui traduisent en latin, par le nominatif, les génitifs grecs en A du nom *Galba* (2). C. F.

N°. 6. *Page xxiij.* Ornement idéal.

N°. 7. *Page xxvj.* Cornaline appartenant à Christian Denh: elle représente Pelée, père d'Achille, qui promet au fleuve Sperchius en Thessalie, de lui consacrer la chevelure de son fils, s'il revient sain et sauf de la guerre de Troyes. La forme des lettres, le style de l'ouvrage, joints à ce que cette pierre a été trouvée en Etrurie, la font reconnoître pour Etrusque. *Voyez* tom. 1, page 254 et 269.

N°. 8. *Page xxvij.* Monnoie du Roi Antigone. Winkelmann y trouve, tom. 1, page 374, et tom. 2, première partie, page 314, sur le revers, un Apollon assis sur la proue d'un navire, et sur la face le Dieu Pan. Quant à celle-ci, nous ne pouvons être du même avis, n'y voyant rien qui caractérise la tête de Pan, tels que la couronne de pin, les oreilles et le masque de Satyre, enfin, les deux cornes de bouc (3). Le lierre est le symbole

(1) *Mem. degli antich. incisori. tom.* 1, *tab.* 8.

(2) *Tom.* 2, *pag.* 1104 *et suiv.*

(3) Homère, ou plutôt l'auteur de l'*Hymne à Pan*. Voyez Lilius Girard, *Hist. Deor. synt.* 15, *col.* 451 *et suiv. Lugd. Bat.* 1696.

de

de Bacchus (1), ce qui peut faire penser avec fondement, que cette tête est celle d'Antigone lui-même; car l'on sait par Hérodien (2), qu'il avoit coutume de paroître en public avec les attributs de Bacchus, portant, au lieu de diadème, une couronne de lierre, et un thyrse, au lieu de sceptre. *Antigonus, quo Liberum per omnia repræsenterat, pro Causia, et diademate Macedonico hederam capiti circumdare thyrsumque pro sceptro gestare est solitus.* Le Roi Démétrius, fils d'Antigone, et d'autres Princes, successeurs d'Alexandre-le-Grand, Marc-Antoine le Triumvir, Caligula et Héliogabale, affectoient de semblables folies sur les attributs de Bacchus, se faisoient appeler du nom de ce Dieu, comme l'observe Spanhemius (3). On peut aussi présumer qu'Antigone avoit fait graver pour cette monnoie, la tête de Bacchus barbu, suivant l'usage d'Orient, ainsi que nous le dirons par la suite. C. F. N°. 9.

Page xxxij. Monnoie d'argent que Winkelmann et Lipper croient égyptienne; opinion qui a été suivie et ensuite réfutée par le savant qui a décrit le Musée Clémentin (4). Cette antique est donnée pour une monnoie de la ville de Crotone, dans la grande Grèce de Pellerin. (*Voy.* la note 2, page 193 du tome I de notre édition.) Cet écrivain, qui a tant rassemblé de médailles, observe qu'une pareille à celle-ci, avoit déjà été donnée par De Boze, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, et comme celle qu'il a fait graver avec tant d'attention, devoit être plus exacte, nous la rapporterons dans l'explication de la planche XXVII du tome second, première partie. C. F.

Page xxxiij. Deux pièces de monnoie syracusaines du Cabinet de Stosch, N°. 10.
dont parle Winkelmann au tome second, première partie, page 7. On en voit de pareilles dans le Recueil de Scachmann (5) qui les a fort vantées, et chez Castelli (6).

Page ixxxj. Monnoie d'argent qui représente Alexandre-le-Grand. Le N°. 11.
travail en est d'une perfection admirable; la tête, couverte d'une peau

(1) Voyez Girard, *l. cit. synt.* 8, *col.* 276. Bodée sur Théophraste, *Hist. Plaut. lib.* 4. *cap.* 18 *page.* 276. Buonaroti, *Ossow. hist. sopra alc. med. Trionfo di Bacco. pag.* 445.

(2) *Lib.* 1, *cap.* 6.

(3) *De præst. et usu num. diss.* 7, *num.* 6 *et suiv. page* 433 *et suiv. tom.* 1. Voyez aussi Cuper, *de Eleph. exerc.* 1, *cap.* 7, *in supl. Antiq. Rom. Sallengre. tom. III.*

(4) *Tom. II*, *tab.* 16, *page* 38, *et dans les additions du mémetome.*

(5) *Catalog. raisonné d'une collect. de médailles. pag.* 44.

(6) *Sicil. vet. nummi, tab.* 75 *et suiv.*

de lion, a beaucoup de relief; la prunelle se détache en forme de globule. L'original de cette gravure, avec plusieurs autres modèles, qui ne lui sont pas inférieurs, forment, à notre avis, une des plus grandes richesses du Musée Borgien à Velletri. On voit sur le revers une ancre, emblème que l'on n'avoit pas encore rencontré sur aucune des monnoies frappées sous Alexandre : cette ancre est bien de la première empreinte, et non pas faite après coup, comme on le voit en quelques autres. On peut conjecturer que cette monnoie vient de la ville d'Ancyre, dont l'ancre est la devise (1), ou bien qu'elle a été frappée sous les Séleucides, dont les médailles portent également ce symbole (2), à cause de la vision qu'eut la mère de Seleucus qui, dans un songe, reçut une pierre d'Apollon, avec qui elle avoit d'abord eu commerce. Sur cette pierre étoit gravée une ancre, qui ensuite se trouva marquée sur le côté de l'enfant dont elle accoucha (3). Ainsi on doit ajouter ces médailles au catalogue des médailles d'Alexandre, que Eckel (4) a rapportées, d'après celles qui ont été publiées par Goltzius (5) et par Pellerin (6), et qu'il a joint aux nouvelles dont il donne les planches. Il faut aussi ajouter notre médaille à celle dont le P. Hardouin donne la description dans ses notes et corrections au livre 34 de Pline (7), aux deux que nous donne Dutens (8), et à deux autres de Neumann (9). L'opinion du P. Hardouin et de tant d'autres, précédés par l'Empereur Constantin Porphyrogénète (10), a été que le portrait que l'on voit sur la face de ces médailles est celui d'Alexandre; et nous avons dit (tome 2, première partie, page 305, note 1) que la médaille dont il est ici question, ressembloit au Terme de ce conquérant, sur lequel nous reviendrons dans l'explication de la planche IV du tome premier, en lui supposant un peu d'altération dans la physionomie, pour la faire tenir davantage de celle d'Hercule. Cette peau, dont ce héros, à l'imitation d'Hercule, a la tête coiffée, paroît lui convenir, puisque nous tenons d'Athenée (11), qu'il se mon-

(1) Etienne, *de urb. pag.* 21, *Lugd. Bat.* 1688.

(2) Voyez Spanheim, *de præst. et usu numism. dissert.* 7, *pag.* 106, *tom. I.*

(3) Justin, *lib.* 15.

(4) *Num. vet. anecd. part.* 5, *pag.* 70 *et suiv.*

(5) *Græcia. tab.* 32.

(6) *Mélanges des médailles, tom. I. pag.* III *et suiv. Med. de Rois. pl.* 2

(7) *Tom. II, pag.* 673 *et suiv.*

(8) *Explicat. de quelq. med. grecq. etc. pl.* 2 N°. 7 : *pag.* 4. N°. 1

(9) *Num. vet. ined. tab.* 5, N°. 4. 5.

(10) *Them. lib.* 2, *them.* 2, dans l'ouvrage de Banduri. *Imp. orient. tom. I, pag.* 22.

(11) *Deipnosoph. lib.* 12, *cap.* 9, *pag.* 537.

troit à ses amis avec le pétase sur la tête, et le caducée en main, pour jouer le rôle de Mercure, ou bien avec la peau de lion et la massue, pour imiter Hercule, dont il se vantoit de descendre (1); et nous voyons, par un bouclier fait en son honneur sur un petit bas-relief de jaune antique, trouvé il y a quelques années par le Prince Chigi dans les fouilles de *Perigliano*, qu'Alexandre lui-même se nommoit descendant d'Hercule, par ces deux vers que nous a communiqué l'habile *Visconti*, de qui nous attendons l'explication de tout ce précieux monument, bien digne de ses rares lumières:

ΕΙΜΙ Δ' ΑΦ' ΗΡΑΚΛΕΟΣ ΔΙΟΣ ΕΚΓΟΝΟΣ ΥΙΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ
ΑΙΑΚΙΔΩΝ ΓΕΝΕΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΟΛΥΜΠΙΑΔΟΣ.

Je suis par Hercule neveu de Jupiter, fils de Philippe,
Et descendant des Eacides par ma mère Olympiade.

Au contraire, Eckel, ainsi que beaucoup d'autres, assurent que notre médaille porte la tête d'Hercule jeune; et pour le prouver, Neumann (2), que nous avons cité, fait observer que cette tête est la même que celle qui se voit sur les médailles d'Amyntas III, de Perdiccas III, et de Philippe II, prédécesseurs d'Alexandre, et qu'elle y étoit mise, parce qu'ils se regardoient comme descendans d'Hercule. En outre, les médailles de bronze d'Alexandre montrent, autour de la tête, l'arc, le carquois et la massue comme attributs d'Hercule. On ne peut confronter toutes ces têtes pour juger si elles sont portrait ou bien tête d'idée, et si c'est précisément la même; ce qui ne nous paroît pas être à l'égard des planches citées sur un autre sujet (3), et à l'égard de celles données par *Spanhemius* (4) et d'autres encore. Si donc on ne trouve pas parité de ressemblance dans les médailles des Bruses et dans celles de Syracuse, dont une s'est présentée par hasard à notre examen dans le Musée Borgien, et d'autresqui se trouvent fréquemment représentées dans les collections des médailles gravées; il en faut conclure qu'elles appartenoient à des villes qui n'avoient aucune relation avec Alexandre. Au revers de notre médaille, on voit un jeune homme assis sur un siége d'un travail précieux, avec

(1) *Plut. op. tom. I, pag.* 665; et Tertulien, *de anima, cap.* 46.
(2) *Page* 156.
(3) *Tome premier, page* 136.
(4) *Dissertat.* 7, *pag.* 379, *tom. I.*

un dossier. Sur sa main droite il tient un aigle, il a un sceptre dans sa main gauche. Sous le siége on voit un Π, et autour la légende de son nom. Le travail de la face et du revers est bien plus parfait que ne paroît l'indiquer la gravure, qui est de la grandeur de l'original. Voyez encore l'expl. de la pl. IV du tome 2 première part. C. F.

N°. 12. *Page lxxxij.* Tombeau de Winkelmann, imaginé par d'Hancarville, d'après la forme des Colombins antiques. Il est tiré de la collection d'Hamilton.

N°. 13. *Page lxxxiij.* Chiffre de Winkelmann orné des attributs convenables à ce savant antiquaire.

N°. 14. *Page cij.* Muse pleurant sur les cendres de Winkelmann, d'après un bas-relief de plâtre fait sur les dessins du conseiller Reiffenstein.

N°. 15. *Page* 1. Sphinx de bronze. L'original est long d'un palme et demi; notre dessin est tiré du Recueil des antiquités de Caylus (1). Ce savant le croit de la plus haute antiquité, et conforme au style *grandiose* des Egyptiens : il dit qu'il est d'une grande beauté, si l'on en excepte les bras, qui ne répondent pas au reste. Il le regarde comme antique, sur-tout parce qu'il est chargé d'écritures sur le corps, et qu'il a des bras humains. (*Voyez* tome premier, page 19, note 2; et pag. 126, note 2.) A l'appui de ce sentiment, on peut citer un torse en basalte noir, haut d'un palme et demi, d'un travail trop précieux pour l'attribuer cependant à un tems antérieur à celui des Grecs en Egypte, sur lequel sont partout tracés des hiéroglyphes : on le voit dans le Musée Borghèse à Velletri. Plutarque dit, dans la vie de Periclès, que l'on marqua, avec de semblables caractères, la réponse d'un oracle, sur le côté droit d'un loup de bronze, et que sur son front les Spartiates en avoient tracé une autre. C. F.

N°. 16. *Page* 23. Tasse ou gobelet antique, ouvrage de verre : on en voit la description page 45, note 1 du tome premier.

N°. 17. *Page* 24. Minerve présidant à la construction du navire Argo, enseigne aux hommes à se servir de voile pour la navigation. Ce sujet sert de frontispice aux *Monumenti inediti.* L'original, qui est un bas-relief en terre cuite, se voit à la villa Albani. Winkelmann en parle, tome 1, page 29. C. F.

N°. 18. *Page* 55. Petite statue égyptienne, de celles que l'on renfermoit dans les

(1) *Tom. I, pag.* 13.

tombeaux, peut-être comme portrait des défunts. Il y a des hiéroglyphes gravés sur son vêtement à l'endroit des épaules, et elle porte l'espèce de perruque que les Egyptiens étoient dans l'usage de mettre aux morts, selon Clément d'Alexandrie : de même que les vivans laissoient croître leurs cheveux à la mort de leurs parens, autrement ils ne les portoient pas. C'est l'opinion que nous donne Hérodote (1). *Voyez* la note de la page 137 du tome 1. C. F.

Page 56. Bas-relief en terre cuite, représentant un sphinx barbu peint de diverses couleurs; il semble tenir du style grec : on en voit la description, tome 1, page 124, note 2. N°. 19

Page 75. Fragment d'une peinture sur les bandelettes d'une momie égyptienne vers le tems des Grecs, ou peut-être même depuis cette époque : il représente l'action d'embaumer un cadavre. Il en est parlé tome 1, page 99, note 1. C. F. N°. 20.

Page 76. Sphinx égyptien placé sur la pointe de l'obélisque du Soleil au Champ-de-Mars, remarquable par une beauté de travail extraordinaire dans les ouvrages égyptiens, et aussi par la position des mains; la droite étant placée à la gauche, et la gauche à la droite. Il tient dans celle-ci une pyramide. *Voyez* tome 1, page 126, note 2. La tête est coiffée comme le sont assez ordinairement ces sortes de figures. Une couleuvre est étendue sur son front : les Egyptiens la regardoient comme marque d'un bon génie (2). C. F. N°. 21.

Page 157. Tête d'Isis gravée sur une pierre d'agate annulaire, à deux couches de couleurs différentes, qui se trouvoit à Rome dans le Musée du Marquis Alexandre Greg. Capponi. N°. 22.

Il y a sur cette pierre antique une dissertation assez étendue, imprimée à Rome en 1727, avec une belle gravure exécutée par Nic. Frezza, d'après le dessin de Bertoli. Théophile Murr, dans sa *Bibliothèque de peinture, sculpture et gravure*, l'attribue à Justo Fontanini, Archevêque d'Ancyre.

Après avoir employé douze paragraphes en citations pompeuses, érudites, mais entièrement inutiles, puisque, loin d'établir quelque certitude, elles ne font que détruire celle que chacun établit en son parti-

(1) *Lib.* 2, *cap.* 36, *pag.* 121.

(2) Eusèbe, *de Præp. evang. lib.* 1, *cap. ult. pag.* 40 *et suiv.* Voyez aussi Jablonski, *Panth. Ægypt. lib.* 1, *cap.* 4.

culier, l'auteur de la dissertation la termine ainsi : « Je me souviens » d'avoir dit, au commencement de ce commentaire, que cette agate » du Musée Capponien, pourroit peut-être cacher, sous la forme d'*Isis*, » quelque Reine Egyptienne. Cette idée paroît d'autant plus admissible, » que les Rois et Reines de Syrie s'appellent *Dieux* et *Déesses* dans les » médailles des Séleucides. Ainsi *Cléopâtre*, femme de Demetrius, y » est surnommée *Déesse*: la Reine Stratonice *Vénus*: Cléopâtre, der- » nière Reine d'Egypte, *Déesse Nouvelle*: Sabine, femme d'Adrien » Auguste, *Cérès*, comme on le voit dans Spanheim T, I, disserta- » tion VIII, page 421, 422, ainsi que dans sa dissertation XI, page 283, » 289, où Julie-d'Auguste est appelée *Vénus*: Faustine mère, *Cérès*, » et représentée sous cette figure ou celle de *Cybele*: Faustine-Auguste » se trouve sous la figure d'*Isis* dans Tristan, T. I, pag. 673. Le séna- » teur Buonaroti, dans ses Commentaires sur les médailles Carpineen- » nes, pag. 40, rapporte, d'après Plutarque, dans M. Antoine, que » *Cléopâtre* même étoit surnommée *Nouvelle Isis*. »

» C'est aussi notre opinion, que cette agate représente une Reine sous l'allegorie d'une Isis : » mais pourquoi cette dépense d'érudition sans rien conclure de plus positif après une si longue dissertation?

N.° [illegible]. *Page* 158. Sphinx en marbre d'un style imité avec la coiffure egyptienne. L'original est à la villa Albani. *Voyez* tome I, page 155 et 152.

N.° [illegible]. *Page* 191. Figure d'un Pretre Egyptien, faite d'une brèche jaune, et tirée du Museum Clementinum : elle a un peu moins d'un palme de hauteur. *Voyez* tome I, page 156, première colonne de note. Ce fragment est pareil à une petite statue assise, de basalte noir, avec des hieroglyphes tracés sur le siege, qui se voit dans le Musée Borgien à Velletri. Il paroît qu'à la main droite elle tient un ruban ou une corde double, et de l'autre un objet que l'on ne définit pas bien, qui pourroit être un bâton sur lequel le doigt est appuyé.

N.° [illegible]. *Page* 195. Bas-relief rond sur une table renfoncée. Le Comte de Caylus le croit un ouvrage persan, représentant un Souverain de cette nation, qui reçoit les tributs de ses sujets : il donne une idée de leurs habillemens. *Voyez* tome I, page 214, note 2.

N.° [illegible]. *Page* 217. Imitation du style egyptien, faite du tems des Romains : on pense que la figure, qui est entière, représente une Isis, à laquelle l'autre figure de femme, qui pourroit bien être une Impératrice Romaine,

recommande son fils. Il en est parlé, tome I, page 153. Les ailes de la déesse lui couvrent, par-dessus ses vêtemens, les hanches et les cuisses; et ses triples tresses semblent postiches : la fleur que l'on voit au-dessus de sa tête, est, à ce que l'on croit, une marjolaine, si ce n'est pas plutôt une corne de vache (1). Le globe qui est au milieu, est le symbole du Soleil : si l'on s'en rapporte à Winkelmann (2). L'original est perdu : ce dessin a été tracé d'après celui qui est dans la possession du Cardinal Albani. C. F.

Page 218. Cornaline fameuse, sciée d'un scarabée, tirée du Cabinet de Stosch; elle représente cinq de sept héros qui allèrent combattre à Thèbes, avec leurs noms en langue étrusque. *Voyez* tome I, page 222 et 251. Ces cinq héros, sont Tydée, Polynice, Amphyaraüs, Adraste et Parthenopée. N°. 27.

Page 252. Table Isiaque en bas-relief, qui se trouve dans le cabinet de M. le Sénateur Quirini, à Altichiero, proche Padoue. *Voyez* tome I, page 162. *Voyez* aussi l'explication du N°. 30. N°. 28.

Page 253. Fragment en terre cuite d'environ un palme de hauteur, peint de différentes couleurs, et trouvé avec beaucoup d'autres dans une fouille faite à Velletri, au mois d'octobre 1784, et que l'on voit maintenant dans le Musée Borgien. Il en a été parlé tome second, première partie, page 645, note 5. Ces fragmens nous fournissent des idées nouvelles sur les travaux des Volsques et des Italiens, et nous font connoître un style qu'on ne trouve pas dans les ouvrages de ces nations : une certaine sécheresse, jointe à des formes exactes, en fixe l'époque à des tems très-anciens, et font présumer qu'ils ne sont que les copies d'originaux plus excellens : il y a des points sur lesquels on pourroit fonder des certitudes, si le sujet du fragment qui se voit ici, ou ceux des autres, pouvoient être mieux compris. En les appliquant à quelques traits des Fables grecques, on pourroit attribuer aussi le travail au goût des Grecs : on y trouve du rapport avec celui de deux vases grecs de la collection d'Hamilton, expliquée par d'Hancarville, qu'on avoit, par erreur, donnés aux Etrusques (3). Nous avons déjà observé, et nous l'observerons encore dans l'explication de la planche XXVI du tome second, première partie, que les Grecs avoient depuis long-tems porté et perfectionné les N°. 30.

(1) Voyez *tome* 1, *pag.* 118, *note* 1.
(2) *Monumenti ined.* N°. 5.
(3) *Tom. I, pl.* 22 *et* 91.

Arts dans la grande Grèce, à Rome et dans les pays voisins. Ce coffret mystique, dont on a parlé, tome second, première partie, page 167, et la Minerve en bronze de la galerie de Florence, dont la figure est dans Gori (1), montrent, quoique très-antiques, qu'elles sont les copies d'ouvrages grecs, ou qu'elles sont faites dans le style perfectionné des Grecs. Nous voyons dans Pline (2), que Marcus Ludius Elotas, Étolien, avoit fait des peintures pour un temple de Cérès, bâti à Ardée, ville plus ancienne que Rome; et nous ne pouvons raisonnablement douter de l'antiquité et de la fidélité des inscriptions trouvées sur ces peintures, que le même Pline rapporte, malgré les incertitudes du Chevalier Tiraboschi (3), parce que Pline les a rapportées d'après l'orthographe et la prononciation de son tems; nous dirons même, d'après le sens littéral, comme on en voit sans cesse des exemples chez les auteurs anciens. C'est par la même raison qu'on doit ajouter foi à ces deux fameuses inscriptions qui sont sur les deux trépieds du Temple d'Apollon Isménien, dans la ville de Thèbes en Béotie, rapportées par Hérodote (4); et à ces vers cités par Plutarque (5), que Thésée grava sur une petite colonne. Le sujet de ces terres cuites est d'autant plus obscur, qu'on ne les a pas trouvées entières. Dans le morceau que nous donnons, il paroît que les ailes de chevaux ne sont pas de simples ornemens, mais tiennent naturellement à leurs corps, car on ne voit aucune indice d'objets propres à leur servir. Ceci confirme ce que nous avons dit contre le sentiment de Winkelmann, qui prétend, tome I, page 235, qu'on ne fait nulle part mention de chars avec des chevaux ailés, mais d'ailes attachées aux chars même, parce qu'il entend ainsi les passages des auteurs, qui ne veulent cependant parler que de chevaux ailés. Le char que Neptune donna à Idas, fils d'Apharus, pour enlever Marpessa, pouvoit bien être attelé de chevaux ailés, et s'appliqueroit assez au sujet représenté dans notre fragment de terre cuite, d'après le récit d'Apollodore (6), si une des figures pouvoit être prise pour une femme. *Evenus genuit Marpessam, quam cum Apollo sibi collocari in matrimonium quæritaret, Idas Apharei filius, accepto a Neptuno curro*

(1) *Mus. Etr. tom. I, tab.* 28.
(2) *Lib.* 35, *cap.* 10, *sect.* 37.
(3) *Tom. I, part. I*, §. *XII.*
(4) *Lib.* 5, *cap.* 59. 60, *pag.* 400.
(5) *Op. tom. I, page* 11.
(6) *Lib.* 1, *cap.* 7, §. 5, *pag.* 28.

pennato

pennato (ἁρμα ὑπόπτερον) *rapuit*. Le même écrivain (1) parle encore des chevaux ailés de Jupiter, attachés à son char, ἐπὶ πτερῶν ὀχού μενος ἵππων ἅρματι. Lucien (2) donne aussi à Jupiter des chevaux pareils. Platon (3) parle encore d'un char dédié à Neptune dans l'île Atlantique, attelé de six chevaux ailés; quant à ces derniers, on peut douter que ce fussent des ailes, puisqu'étant des chevaux marins, il est plus naturel qu'ils eussent des nageoires, puisque Platon ajoute que ce Dieu étoit accompagné des Néréides, et que d'ailleurs les poëtes donnent communément des chevaux marins à ce Dieu (4). Cependant l'Abbé Raponi a indiqué à M. Carlo Fea, une pierre qui se voit dans Begero (5), sur laquelle est Neptune, dans un char attelé de chevaux terrestres ailés; mais celui-ci doute de son antiquité, parce qu'elle ressemble à une autre pierre donnée dans le supplément du Recueil de Caylus (6), et publiée de nouveau par le même Raponi, dans un Recueil de pierres gravées, où l'on voit un homme nud, qu'on peut regarder comme le Soleil, lequel conduit un char attelé de chevaux ailés. Notre monument pourroit bien aussi représenter Pélops et Hyppodamie, vaincue à la course des chars. Sur l'Arc de Cypselus, les chevaux du char de Pélops sont ailés, ainsi que le dit clairement Pausanias, dans l'endroit que nous avons cité. Cette course de Pélops est aussi racontée par Pindare (7), mais d'une manière si ambiguë, qu'on ne sait si l'on doit entendre que les chevaux avoient des ailes, ou s'ils devoient être considérés eux-mêmes comme des ailes qui étoient aux deux côtés du timon du char; et c'est ainsi que le pense Jean Benedetti, dans une note sur cette Ode. Voici les paroles de Pindare: τὸν ἀγάλλων Θεὸς, ἔδωκεν δίφρον χρύσεον, ἐν πτεροῖσίν τ' ἀκάμαντας ἵππους; qui signifie littéralement : *Eum lætificans Deus, dedit ei currum aureum, in alisque indefessos equos*. L'équivoque vient du mot ἐν πτεροῖσιν, *in alis :* en style poétique, cela peut signifier que les chevaux avoient des ailes. Mais pour adopter ce sentiment, il faut être convaincu que les chevaux de Pélops qui étoient sur l'Arc de Cypselus, étoient vraiment ailés, et que si dans l'autre exemple cité, il est dit que la voiture donnée

(1) *Cap.* 6, §. *ult. pag.* 11

(2) *Vera hist. lib.* 1, §. 18, *op. tom. II*, *pag.* 84.

(3) *In Critia, op. tom. III, pag.* 116.

(4) Voyez dans Buleng. *de equis*, *cap.* 2, *in Thes. Ant. Rom. Grævii. tom. IX*, *col.* 729.

(5) *Thes. Brandeb. tom. I*, *pag.* 70.

(6) *Tom. VII*, *pl.* 14, *N°.* 5.

(7) *Olymp. od.* 2, *vers.* 141.

à Ida par Neptune, étoit ailée, cela doit s'entendre des chevaux, plutôt que du char. L'unique char auquel nous ayons vu des ailes, est celui cité par Dempherus (1). Dans une monnoie des Eleusiens, que Hayne nous a donnée (2), et dans une autre du Musée Borgien, le char de Cérès, tiré par deux serpens, est en effet ailé; mais cela vient de la gène où s'est trouvé l'artiste, qui ne pouvoit, dans un trop petit espace, mettre des ailes au serpent, comme il étoit d'usage de le faire (3), et comme il s'en voit sur beaucoup de monumens. C. F.

N°. 30. *Page* 273. Table Isiaque en bas-relief, dont il est parlé tom. I, page 162, seconde colonne de notes. Cette sculpture, ainsi que celle de l'autre vignette, N°. 28, sont deux monumens égyptiens des plus rares et des plus précieux. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à les comparer avec ceux que l'on trouve dans Kircher, Montfaucon, Caylus, etc. etc., et l'on en connoîtra davantage le prix. Outre la grandeur des pièces, le parfait état de leur conservation et la quantité des hiéroglyphes qu'elles présentent, elles ont le mérite presque unique d'être sculptées en bas-relief. Les sculptures en creux ne peuvent représenter que très-imparfaitement les objets, puisqu'elles ne font qu'en marquer le contour, au lieu que le bas-relief rend beaucoup mieux la figure d'un objet, suppose d'ailleurs plus de travail et de savoir dans l'artiste.

N°. 31. *Page* 274. Bas-relief d'un autel rond, du Muséum Capitolinum, sur lequel sont représentés Mercure, Apollon et Diane; ouvrage d'une grande beauté, que Winkelmann croit être étrusque, mais qui peut aller de pair avec ce que les Grecs ont fait de mieux. *Voyez* tom. I, pag. 246 et 269. Il est d'un marbre grec, et par-là, ainsi que par son style, peut être présumé ouvrage de l'ancienne Grèce. *Voyez* ci-après l'explication de la planche XXI du tome I. C. F.

N°. 32. *Page* 311. Belle pierre du Cabinet de Stosch, d'un style étrusque, où Winkelmann croit reconnoître Tydée, qui se tire la flèche qu'il avoit reçue à la jambe. Mais c'est plutôt ce héros qui se purifie avec le frottoir, pour avoir tué involontairement son frère Ménalippe. Cette pierre pourroit bien être une copie de la fameuse statue de Polyclète, qui représente un héros dans l'action de ratisser avec le racloir. *Voyez* tom. I, pag. 253

(1) *Tom. I, pag.* 47.

(2) Voyez *tome. I, pag.* 253.

(3) Voyez Montfaucon, *Antiq. expl. tome. I, pl.* 40. *et* Winkelmann, *Mon. ant. ined. N°.* 91.

et 269. Ce qui étant admis, il faudra expliquer comment un artiste Etrusque a pu copier une statue grecque ; cela supposera un commerce d'idées et de goût, relativement aux Beaux-Arts, entre ces deux nations, de manière que l'art des Grecs seroit passé, pour les chef-d'œuvres, chez les Etrusques ; et il faudra supposer que ceux-ci ont continué d'écrire avec les mêmes caractères dans des tems très-rapprochés de nous : ce qui se prolonge par l'histoire et les monumens presque jusqu'au commencement de l'ère vulgaire. C. F.

Page 315. Peinture antique d'un vase faisant partie de la collection d'Hamilton, où notre auteur, page 306 du tome premier, croit reconnoître les fêtes données par Danaüs pour marier ses filles. L'auteur de la description du *Muséum Clémentinum* (1), en approuvant l'explication de Winkelmann, conjecture que ce vase aura servi dans les cérémonies des *Thermophores*. Il croit que la figure assise près de Neptune, reconnoissable par le trident, est *Ameninone* (2). L'autel, les branches d'olivier et de laurier, font allusion à l'expiation des Danaïdes pour le meurtre de leurs cousins et maris, qui a été la cause de leurs secondes noces : enfin il remarque que Winkelmann s'est trompé en prenant pour des femmes les deux figures qui sont sur une voiture ; l'une d'elles est un homme qui emmène sa femme avec lui. C. F. N°. 53.

Page 341. Peinture encore prise d'un vase étrusque, qui a appartenu à Mengs, et est passée au Vatican avec le reste de sa collection. On pense qu'elle représente en charge les amours de Jupiter et d'Alcmène. *Voyez* tome 1, page 302 et suiv. N°. 54.

Page 342. Morceau de sculpture qui étoit autrefois au Muséum Farnèse à Naples, et qui est à présent chez le Comte de Lamberg. Winkelmann le donne ici, et dans ses *Monumenti inediti* (3), pour Thésée, qui soutient Laya qu'il avoit tuée, et il en admire la beauté du travail. *Voy.* tome 1, pag. 518, note 1. Thésée est reconnoissable par la massue et par son visage agréable et sans barbe, tel qu'on le voit dans cet admirable ouvrage de l'art. L'inscription moderne est expliquée par Stosch, qui y reconnoît la peau du Taureau Marathon : on pourroit bien la regarder comme celle du Minotaure, qui rendit Thésée si fameux (4). Ce n'est N°. 55.

(1) *Tome II, tab.* 2, *pag.* 7, *not. b.*

(2) Apollodore, *lib.* 2, *cap.* 2, §. 5 *et suiv. pag.* 73 *et suiv.*

(3) *N°.* 97.

(4) Libanius, *Progymn. in laud. bovis, op. tom. I, pag.* 96.

certainement pas une peau de lion, comme le croit Winkelmann (1), ni une peau de chèvre, comme le décide hardiment l'abbé Bracci (2), pour faire de Thésée une *Junon Lanuvine*. Cet auteur qui, à ce sujet, et presque toujours, vomit tant d'injures contre Winkelmann, se rend par-là même tout le monde contraire, et prouve que ses yeux sont aussi aveugles que son esprit dans tout ce qui regarde la connoissance des Beaux-Arts : car enfin, pourquoi ne consulte-t-il pas un boucher, qui sauroit lui dire si cette peau est celle d'une chèvre ou d'un taureau? Avec des yeux cependant on ne peut s'y méprendre, et l'on reconnoît clairement ici le museau, la nature du poil et la corne droite, courte et grosse, qui ne ressemble en rien à celle des chèvres qui sont grosses et recourbées. Le caractère de la tête est mâle et tient de cette fermeté féroce qui appartient aux héros. Il a un peu de poil follet au-dessous des oreilles, et il porte cette grosseur que produit dans l'homme l'os hyoïde sur le devant du cou. Toutes ces choses ne conviennent pas à une figure de femme; mais leurs traits délicats est un des apanages de Thésée, puisque sa beauté étoit telle, que ce héros fut pris à Delphes (3) pour une jeune fille, dans cet âge où il vainquit le Minotaure; et Sénèque (4) parle aussi de son inappréciable beauté. Plutarque ne dit pas, dans sa vie, qu'il ait porté sur sa tête la peau du Minotaure, mais bien qu'il en orna son image sur la monnoie qu'il fit battre, et personne ne nie, qu'à l'exemple d'Hercule, il se couvrit d'une peau, ainsi que le rapporte Plutarque, et qu'il adopta sa massue. C. F.

N. 76. *Page* 413. Vase que l'on croit étrusque : il appartenoit à D. Carlo Trivulsi de Milan : l'édition de cette ville en donne l'explication à la page 233 du tome premier. On a lieu de croire que le personnage qui en embrasse un autre qui est dans son lit, lui donne des baisers, suite de la croyance du paganisme, que par cette action on retenoit l'âme des moribonds, ainsi que le remarque Barzio (5).

N. 77. *Page* 414. Winkelmann, qui a donné et vanté ce bas-relief dans ses *Monumenti inediti* (6), n'a pu en dire autre chose, sinon qu'il représentoit une école de deux enfans, ainsi qu'on l'a remarqué, pag. 462, note 3

(1) *Descript. ec. cl.* 3, *sect.* 1, *N°.* 69, *pag.* 326.

(2) *Mem. degli antichi incis. ec. tom. I. tab.* 48, *pag.* 271 *et seq.*

(3) Pausan. *lib.* 1, *cap.* 19, *pag.* 44.

(4) *In Hippol. act.* 2, *vers.* 644 *et suiv.*

(5) *Advers. lib.* 4, *cap.* 17, *pag.* 192.

(6) *N°.* 184.

du tome 1 ; parce qu'il fit sa description d'après un dessin qui n'en représentoit pas plus, et qui avoit été fait d'après un marbre dans les dehors de Rome. A présent nous pouvons en dire davantage, d'après les éclaircissemens donnés par l'*abbé Lauzi*, d'un sarcophage entier autrefois à la villa Médicis, à présent dans la galerie du Grand-Duc à Florence, inséré avec les planches qui en dépendent, dans l'ouvrage intitulé : *Notizia sulle antichità e belle arti di Roma* (1) par l'abbé Guatani. Cet habile écrivain observe que, dans ce monument, les faits ou les traits principaux de la vie d'un homme illustre sont représentés sur sept différentes tables ou séparations. Sur les deux premières planches, gravées d'après un angle du sarcophage, exactement conformes au dessin donné par Winkelmann, et ensuite copié dans cette édition, on voit la naissance et l'éducation de cet homme. On y représente un enfant nud au moment de sa naissance ; il est porté dans les mains de la nourrice, placée en avant d'un globe ; la mère est assise dans une attitude propre à l'accouchement (2). Les deux femmes qui touchent un globe, l'une avec un stylet et l'autre avec la main, sont deux Muses qui, suivant les coutumes superstitieuses des anciens idolâtres, observent avec grande attention, sur le globe céleste, le signe et l'heure, etc. sous lesquels l'enfant est né : l'autre partie du bas-relief représente son éducation ; elle fait voir cet enfant un peu grand, vêtu, tenant un livre en main qu'il regarde, et non encore le globe ; c'est ce que montre le dessin ou le marbre qui y est conforme : auprès est son maître ou gouverneur, appelé par les Grecs καθηγητὴς, et διδάσκαλος, personnage différent du pédagogue (3), qui veut dire *précepteur* ou *pedant*, comme l'observe le savant éditeur du *Museum Clementinum* (4) d'après *Martorelli* (5), dont il appuie l'opinion par une belle inscription, où l'un est bien distingué de l'autre. Enfin, on y voit une figure qui paroît être une MUSE ; elle tient un masque tragique, sans doute, pour montrer que, selon l'avis de Quintilien (6), la lecture des poëtes tragiques doit s'unir aux études des poëmes d'Homère et de Virgile. Les Romains, ainsi que nous le voyons dans leurs ouvrages, avoient, dans les tems les plus

(1) Giugno e Luglio 1784.

(2) Wink. *Mon. ant. ined.* N°. 71.

(3) Plutar. *de educ. op. tome II*, *pag.* 4.

(4) *Tom. II*, *tab.* 12, *pag.* 21, *not. a.*

(5) De Reg. *Thecacalam. lib.* 1, *cap.* 7; N°. 16, *pag.* 172 *et suiv.*

(6) *Inst. or. lib.* 1, *cap.* 8.

anciens jusqu'à Cicéron (1), introduit l'usage de commencer à apprendre par cœur, à leurs enfans, *ut carmen necessarium, comme un poëme nécessaire*, les lois des douze Tables. Le prince des orateurs, que nous venons de citer, n'hésitoit pas de les préférer à toute la philosophie des Grecs (2). L'abbé *Lanzi* croit, que dans tout ce monument, il est question d'un Romain du siècle des Antonins, d'après le style de la sculpture; mais ce qui peut faire douter que tous les faits tracés sur ce sarcophage appartiennent à l'homme à qui il a servi de sépulture, c'est de voir ce sujet, le même, ou à-peu-près, répété sur tant de vases cités par le savant antiquaire dont on vient de parler, qu'il n'est pas possible qu'ils aient été faits pour le même individu; et par cette même raison, on peut appliquer ces compositions à beaucoup d'hommes, puiqu'elles présentent des actions communes de la vie humaine. Le sacrifice qu'offre la sculpture de la galerie du Grand-Duc est certainement, selon l'usage des anciens Romains, ainsi que le prouvent les habits et autres accessoires. C. F.

N°. 58 *Page* 415. Statue de bronze du poids de 56 livres, placée à la bibliothèque du Vatican. Elle représente un enfant de quelques années. Passeri, qui l'a publiée avec une dissertation, la regarde comme un *ex voto*, pour le rétablissement de la santé d'un enfant de distinction. Si l'on ne savoit pas qu'elle a été trouvée dans les champs de Tarquin en Etrurie, si elle ne portoit pas sur le bras gauche une inscription en caractères étrusques, on ne pourroit pas croire que ce soit un des ouvrages de cette nation. Ce que dit Quintilien (3), de la dureté du style étrusque, qui diffère de celui des Grecs, comme l'éloquence des Athéniens diffère de celle des Asiatiques, présente dans cette figure une exception bien remarquable, aussi doit-elle être regardée comme une production d'une antiquité peu reculée. *Voy.* tome 1, page, 313, note 1. C. F.

N°. 59. *Page* 416. Bas-relief en marbre blanc, de la villa Albani, avec une inscription latine, annonçant que c'est Quintus-Pollicus Alcamènes, Décurion et Duumvir; c'est-à-dire, magistrat suprême dans sa patrie. Comme nous avons déjà mis en doute, dans une note (4), l'explication qu'en donne Winkelmann, pour en faire un sculpteur, attendu qu'il regarde comme un ébauchoir ce qu'il tient en la main droite. (Ici c'est

(1) *De Legib. lib.* 2, *cap.* 23.
(2) *De orat. lib.* 1, *cap.* 43, *N°.* 195.
(3) *Inst. orat. lib.* 12, *cap.* 10.
(4) *Tom. II, pag.* 166, *not* 1.

la main gauche, parce que notre vignette a été gravée au miroir, pour qu'elle soit dans le même sens que celle donnée par notre auteur lui-même.), et que de la droite il tient un buste auquel il travaille. L'abbé *Marini*, qui a copié cette même figure (1), assure que dans le marbre, ce n'est pas un ébauchoir que tient le Duumvir, mais un volume, comme beaucoup d'autres figures drapées en tiennent, et une entre autre dans le P. Montfaucon (2). Ce premier fondement de l'explication de notre auteur, une fois détruit, l'abbé *Marini* combine bien le reste, de manière à faire reconnoître un Duumvir; comme par le marchepied que Winkelmann croit lui-même être une marque de dignité (3), qui ne convenoit par conséquent pas à un sculpteur. En effet, on n'en voit pas à Dédale, dans les deux bas-reliefs de la villa Albani, qu'il a également publiés (4); le siége, qui ne nous paroît pas être un tribunal, comme l'avance l'abbé Marini, convient bien à un magistrat (5); mais dans cette occasion, il semble hors de place et de tems, il n'a pu y être mis que par un véritable caprice. Il en est de même de Trimalcion, que l'on prétend être représenté sur son tombeau, assis dans le tribunal, vêtu de la robe prétexte, en action de tirer de l'argent d'un petit sac qu'il distribue au peuple (6). Ce meuble n'est pas nécessaire pour marquer la dignité d'un Duumvir, assez marquée d'ailleurs par l'inscription : il nous paroît donc que le siége, avec un coussin et le marchepied, indiquent un personnage de distinction, ainsi que la toge, qui n'appartient pas à un artiste dans l'action d'exercer son art. Il lui convient encore moins de porter la robe que Winkelmann désigne pour être celle des Sénateurs : et quelle relation peut-il y avoir entre le sacrifice et le reste? Il est donc plus probable qu'on aura eu en vue de représenter autre chose. L'abbé *Marini* pense qu'on peut dire, qu'Alcamènes, en pleurant son fils qui n'est plus, s'en est fait une idole, objet de son culte domestique : c'est ainsi que l'on voit, dans le livre de la Sagesse (7), que, par ce genre d'adoration, un père peut bien

(1) *Iscriz. Albane*, *cl.* 4, N°. 105. *pag.* 96.

(2) *Ant. exp. tom. III*, *part. I*, *pl.* 8.

(3) *Mon. ant. ined.* Voyez encore le P. Belgrado, dans *Saggi della societa litt. Rav. tom. II*, *diss. II*, *pag.* 97 *et suiv.*

(4) *Mon. ined.* N°. 94. 95.

(5) Everard Othon. *Dissert. de Consul. qui extra Romam*, *etc. Noris Cen. Pis. dissert. I*, *cap.* 3.

(6) *Petron. satyr.*

(7) *Ch.* 14, *vers.* 15.

être censé l'inventeur de l'idolâtrie. Une inscription de la villa Albani fournit la même preuve. Pline (1) le jeune, raconte qu'un certain Régulus avoit fait faire le portrait de son fils en or, en argent, en bronze, en cire, en ivoire et en marbre; mais dans notre monument rien n'indique le deuil ni une cérémonie funèbre : d'ailleurs, l'artiste n'auroit employé, ni les habits distingués, ni le prétendu tribunal, ni aucun signe de luxe, puisqu'on mettoit ceux-ci de côté dans ces occasions, pour ne se servir que de siéges bas et des plus vils haillons, comme marques de tristesse (2). Il faut aussi réfléchir que, selon la loi de Numa, rapportée par Plutarque dans la vie de ce Roi (3), on ne pouvoit dans Rome, ni sans doute dans le reste de l'Empire, faire des funérailles, ni porter aucun deuil pour un fils au-dessous de trois ans. On voit aussi, dans Plutarque, un usage ancien de la Grèce, rapporté en ces termes (4) : *In acceptis a majoribus per manus moribus, atque legibus magis elucet quid in his rebus sit verum suis enim infantibus mortuis neque inferias libant, neque aliud quicquam faciunt eorum, quæ fieri mortuis apud alios solent : neque enim terræ, aut terrestrium infantes ullam partem percipiunt, neque circum eorum sepulcra, et monumenta, ac cadaverum expositionem commorantur, aut adsident : nam leges id non permittunt; quia hoc nefas sit; cum ii in meliorem, ac diviniorem conditionem simul, locumque concesserint.* A la vérité, cet usage ne fut pas rigoureusement observé dans la suite : peut-être même n'eut-il pas lieu à l'égard du fils d'Alcamènes, dont le buste montre l'âge d'au moins sept années. Les nations ennemies des Juifs étoient aussi dans l'usage de faire des *ex voto*, et de consacrer à leurs Dieux, la tête, les cheveux, ou quelque autre partie venant de leurs fils. Nous le savons de Tertulien (5), auteur d'un aussi grand poids sur cette matière, qu'aucun autre que nous pourrions citer, et qui dit : *Quis non exinde aut totum filii caput reatui vovet, aut aliquem excipit crinem, aut tota novacula prosecat, aut sacrificio obligat, aut sacro*

(1) *Epist. lib. 4, epist. 7.*

(2) Voyez Kirchmann. *De funere rom. lib. 4, cap. 11, pag. 550.* Chimentello, *Marmor Pisan. de hon. bisellii, cap. 22. In Thes. Antiq. Rom. Grævii, tom. VII, col. 2099 et* [illegible] *edit. Ven. 1735.*

(3) *Pag. 67. E. oper. tom. I.*

(4) *Consol. ad uxor. in fine, op. tom. II, pag. 612.*

(5) *De Anima, caput 39.* Voyez *tom. I, pag. 254, note 5.*

obsignat,

obsignat, pro gentica, pro avita, pro publica, aut privata devotione? Hésichius, dans son Commentaire sur le Lévitique (1), nous l'apprend aussi, en disant : *Student pagani caput puerorum offerre dœmonibus.* Les Pères sur-tout, étoient dans l'usage de faire à leurs Divinités de ces consécrations, de ces fêtes et de ces sacrifices, pour le bonheur de leurs fils, dès le moment de leur naissance (2); mais si nous voulons donner une explication plus simple du sujet qui nous occupe, nous dirons que c'est un sacrifice aux Dieux pour la prospérité et la bonne éducation d'un fils dont le buste est le portrait, et que l'éducation est symboliquement exprimée par le bâton que le père tient à la main droite; car il paroît incontestable que le marbre ne montre pas un volume ou rouleau : ce bâton indique que la bonne éducation s'obtient avec l'aide des Dieux et les soins des coopérateurs, des parens, qui doivent s'attacher à former les mœurs des enfans, comme les sculpteurs modèlent et forment une figure telle qu'ils la veulent, avec la terre et la cire, par le moyen de l'ébauchoir, ainsi qu'on le voit dans d'autres monumens. Maintenant appliquons, à notre monument, ces vers de Juvénal (3) sur l'éducation des enfans :

Exigite ut mores teneros ceu pollice ducat,
Ut si quis cera vultum facit.

La femme qui porte une étole, est la mère ou quelque autre femme tenant à Alcamène, qui unit ses vœux aux siens pour le même objet, et à cet effet elle répand, sur le feu allumé dans un candélabre, quelque chose d'odoriférant, tel que l'encens, que les Grecs prenoient, avec trois doigts (4). Qu'Alcamène ait été un affranchi de la maison des Lolins, comme le croit Winkelmann; que ce soit une personne de cette famille établie en quelque endroit hors de Rome (5), ou qui ait eu une place distinguée dans cette ville, c'est ce que nous laissons décider à d'autres. Nous observerons seulement, en faveur de l'opinion de Winkelmann, qu'il n'étoit pas du tout nécessaire qu'il y eût de la no-

(1) *Lib.* 6, *cap.* 19, *in Bibl. Pacrum. Lugd.* 1677, *tom. XII*, *pag.* 136.

(2) Voyez Giac. Filip. Tomasini, de donariis vet. *cap.* 10, *in Thes. Ant. Rom. Græxii*, *tom. XII*, *col.* 799 *et suiv.*

(3) *Satyr.* 7, *vers.* 237.

(4) Aristoph. *in Vesp. vers.* 95, *seg.*

(5) Voyez *pag.* 587 *du tom. II, première partie.*

blesse dans ce personnage, puisque les affranchis pouvoient, d'après les lois romaines (1), aspirer aux emplois après avoir fait reconnoitre leur origine, et obtenu *jus aureorum annulorum*. Enfin qui pourra dire le but qu'Alcamène avoit, en faisant traiter ce sujet avec la date de l'année qu'il étoit Duumvir? Si l'on pouvoit avancer que le petit morceau de marbre appartient à une urne, on pourroit présumer que ce fut sur ce monument, que furent représentés les faits principaux de la vie du défunt. Ce bas-relief étoit d'abord dans la maison Vitelleschi, comme on le sait par Reinesius, qui le décrit et en rapporte l'inscription (2). Nous ajouterons à tout ce qui a été dit, qu'il s'est trouvé plus d'un de ces monumens funèbres, sur lesquels se voient des enfans morts : un entr'autres de la galerie du Grand-Duc à Florence, dont parle Gori (3), dont une des faces représente un enfant mort sur son lit : la mère pleure auprès de lui, assise sur un siége avec le coussin et le marchepied : le père derrière est aussi assis sur une grande chaise avec un marchepied, mais sans coussin ; il est aussi dans la douleur : on n'y voit pas de traces de sacrifices. Sans doute que le statuaire aura eu quelque raison particulière de placer la mère sur un coussin, et de s'écarte-lde la coutume. C. F.

N. 40. *Page* 495. Très-belle tète de Jupiter, couronné de laurier, sur une agate-onix : la planche est de la grandeur de l'original : elle est prise d'un livre imprimé dans l'isle de Candie, et qui appartient au Conseiller Reiffenstein à Rome. *Voy.* tome 1, page 368, note 1. C. F.

N. 41. *Page* 496. Terre cuite du Musée du Collége Romain, cité et vanté par notre auteur dans les *Monumenti* (4). On y voit le retour d'Ulysse à Ithaque dans la maison de son père. Sa nourrice *Euriale*, dans l'action de lui laver les pieds, ainsi que les anciens en usoient à l'égard des étrangers, le reconnoit à une cicatrice (5), étend les bras : le pied du héros lui échappe, et heurtant avec force le vase dans lequel est l'eau, il le renverse : alors elle s'écrie : « *Tu es véritablement Ulysse ; et avant que* » *d'avoir vu ta jambe et de t'avoir touché, je ne t'ai pas reconnu !* » A ces paroles, Ulysse lui ferme la bouche avec la main, afin que son ar-

(1) *Lib.* 1, *cod. si ser. i aut lib.*
(2) *Cl.* 6, *num.* 134, *pag.* 465.
(3) *Insc. ant. part.* [illegible], *tab.* 17.
(4) *Num.* 161, *part.* 2, *cap.* 33, *pag.* 217.
(5) Hom. *Odyss. lib.* 22, *vers.* 465 *et suiv* [illegible]

rivée reste secrète. Derrière lui est *Eumée*, le gardien de son troupeau, et si célèbre dans les derniers livres de l'Odyssée. Son chien le reconnoît après tant d'années (1). La même composition est sculptée sur la face latérale d'une urne, que Gori a (2) donnée au public, en l'expliquant mal-à-propos comme une figure de Diomède qui panse sa blessure. C. F.

Page 562. Bas-relief d'ivoire de la Bibliothèque du Vatican, déjà donné N°. 42.
par Buonaroti (3) : il en est parlé au tome premier, pag. 369 note 2 (4). Cet écrivain explique, par un Ibis, l'oiseau sacré en Egypte, parce qu'il détruisoit les couleuvres (5). Celui qui est placé sur le bœuf, et les deux lettres tracées sur la tablette, qu'il regarde comme A, Δ, il les explique par ces mots : ἀγαθὸς δαίμων, bon génie. Dans le reste, il croit voir le bœuf Apis allaité par Isis. Cette Divinité porte sur la tête une poule de Numidie; l'une et l'autre sont dans une barque qui vogue vers Memphis, sur le Nil. Il en est parlé, tome 1, pag. 88 et 122. C. F.

Page 685. Peinture antique tirée d'un vase étrusque. On y voit Hercule N° 43.
vendu à Omphale : elle est tirée de la collection d'Hamilton : on en voit la description au tome premier, page 455 de notre édition, l'inscription se trouve dans le fond : nous en parlerons plus au long ci-après. C. F.

Page 695. Monnoie de bronze d'*Hadri* ou *Adria*, tirée du *Museum Borgianum* N°. 44.
à Velletri : elle pourroit bien venir de l'Adria dans le Picentin (aujourd'hui Marche-d'Ancone), à en juger par l'inscription qui porte la lettre H, qui appartient plus aux Grecs qu'aux Etrusques : c'est communément à cette ville que l'on attribue semblable monnoie. Cette tête, qui n'a rien de ces beaux caractères qui se remarquent sur les médailles de la Haute-Grèce, la feroit croire étrusque, si nous n'étions portés à penser, d'après des têtes plus mauvaises encore, qui se voient sur beaucoup de médailles de la Sicile, que plus les Grecs d'Italie s'éloignèrent de la Haute-Grèce, plus ils perdirent le bon goût dans les arts. Mais nous dirions, avec plus de vraisemblance, qu'elle a pu appartenir à cette ville Adria, ou à celle du même nom qui se trouvoit

(1) Hom. *lib.* 17, *vers.* 291 *et suiv.*

(2) *Inscr. ant. part.* 3, *tab.* 39. *et pag.* cxxx *et suiv.*

(3) *Osserv. ist. sopra alc. méd. pag.* 71.

(4) *Tab.* 37, N°. 5, *pag.* 425.

(5) Cicerone, *De nat. Deo. lib.* 1, *cap.* 36.

dans la Grèce, parce qu'elles conservèrent les monnoies des Etrusques et des autres peuples d'Italie. Elle est un peu usée tout autour; il se peut qu'à droite, il manque un point dans la partie usée : cette pièce aura été un quinaire ou cinq parties de l'as pour le poids et pour la valeur. En effet, on peut en dire autant de celles de la même grandeur du prélat Guarnacci avec les cinq points. Au revers est un vase de l'excellent goût qui distingue les vases étrusques que l'on faisoit aussi dans la même ville : c'est, sans doute, une figure symbolique. *Voy.* pag. 256, note 1, et pag. 281, note 4 du tome premier. C. F.

PLANCHES A LA FIN DU TOME PREMIER.

N. I. Hermès de femme en marbre blanc, que l'on voit à la villa Albani : la division de jambes est indiquée par un seul trait longitudinal. *Voyez* tome premier, pag. 10.

N. II et III. Figures de deux soldats qu'on peut regarder comme des Gaulois ou des Celtes, par leurs chevelures longues et éparses, leurs bouquets de barbe ou moustaches en usage chez ces peuples. *Voy.* pag. 59 du tome premier. Les originaux, maintenant dans la villa Albani, sont en grande partie restaurés, si l'on en excepte la tête. C. F.

N. IV. Statue d'un très-antique et très-fameux colosse de Memnon d'Egypte, aussi appelé *Amenophis*, *Osimanduès* ou *Osimanthe* dans la Haute-Egypte; elle est vue de face et par-derrière. Il en est parlé tome 1, pag. 97, note 3, 110, note 2, et 160, note 4. On croit qu'elle vient du Temple de Cambyse : elle est maintenant divisée en deux morceaux, dont l'un est couché à terre. Les doigts des pieds, comme le soupçonne Winkelmann à la page 110, tome 1, manquent dans la statue, et Pococke y a suppléé dans son dessin, ainsi qu'il le déclare lui-même dans son ouvrage (1). On peut juger, d'après les mesures réduites qu'en donne Pococke, combien cette figure est grande : et on peut encore le juger par les autres figures qui l'accompagnent dans la planche. La tête a six pieds de diamètre, et onze depuis le haut jusqu'à la naissance du cou. Elle est couverte d'inscriptions grecques et latines sur les

(1) *Tom. I, pag.* 101, de l'édition Angloise, et de la traduction françoise, *Tom. I, pag.* 290.

jambes, les pieds, et sur la base, qui ont été tracées par les personnages illustres qui, dans les tems anciens, ont été la visiter. La pièce dont elle est faite est une espèce de granit poreux, mais très-dur, d'une couleur particulière, qui tient le milieu entre le brun et le rouge. Le dessin en a été fait par Pococke, d'après lequel Jablonski a donné le sien, qu'il a accompagné d'une dissertation (1). Celui qu'en a donné Norden devroit être plus exact. Pococke a ajouté, dans son estampe, ces trous dans la montagne, qui indiquent les sépultures antiques des Souverains du lieu. C. F.

Petite figure en bronze de la grandeur de l'original, présentée sous trois faces. L'original se trouve dans la collection des monumens profanes de la Bibiothèque du Vatican. Il en est parlé à la page 105, note 2 du tome 1, et dans le tome II, première partie, page 87, note 1. A la première de ces citations, nous rapportons l'opinion du père Paoli qui, avec toute son érudition, a pris à tâche de soutenir que cette statue représente un prêtre Cananéen, qui tient en main une souris, pour mémoire de l'offrande que les Philistins déposèrent devant l'Arche, après le terrible fléau dont le Dieu d'Israël les frappa en punition de leur impiété. Il y a beaucoup de réflexions à faire d'abord, sur ce que la figure n'a pas la barbe qu'elle auroit, si c'étoit celle d'un prêtre oriental: ensuite on y voit clairement une saillie propre aux mamelles de femme, une forme de cheveux, des traits du visage, tous indices du sexe féminin; enfin, la grandeur de l'animal que la figure tient en main, n'a pas cette longue queue de la souris que lui donnent tant de Monumens où elle est représentée; cet animal d'ailleurs surpasse de beaucoup la grosseur d'une souris, qui auroit pu tenir aisément dans la grandeur de la main, et celle-là au contraire, occupe toute la longueur du bras: toutes ces choses, disons-nous, font soupçonner que cette petite statue représente plutôt une dame Etrusque, tenant un petit cochon qu'elle veut offrir à quelque Divinité. Varron (2) écrit que les Souverains et les Grands de l'Etrurie étoient dans l'usage de sacrifier une petite truie dans leurs fêtes nuptiales; et on offroit en sacrifice un N°. VI.

(2) *De Memnone Græcorum et Ægyptiorum, hujusque celeberrima in Thebaide statuæ, syntagmata III, cum figuris Æneis. Franco-furti ad Viadrum*, 1753. in-4°.

(2) De re rustica, *lib. 2, cap. 4.*

petit porc dans celles de Cérès (1), de la Terre et de Sylvain : c'est ainsi qu'on le voit dans les monumens (2). Il existe dans le riche cabinet de Borgia à Velletri, une petite figure de bronze précisément de la même grandeur et même forme d'habit que celle dont nous parlons; de même qu'à la villa Ludovisi, une statue de marbre blanc a un vêtement tout semblable. Quant à la tête, elle ressemble à celles de beaucoup de figures de femmes étrusques. C. F.

N°. VII. Prêtre Egyptien, l'un des pastofères, qui porte, sur une petite boîte ornée d'hiéroglyphes, ainsi que sa base, trois figures; elles sont tellement restaurées, que dans l'original antique on ne peut reconnoître ce qu'elles représentent : il est de granit noir et tiré de la villa Albani. Il en est question tome 1, page 111, et note 3 au bas de la même page. Cette figure étoit d'abord sans tête ni bras, comme on le voit dans la planche qu'en a donnée Kirecher. Elle a un tablier, vêtement ordinaire à ces prêtres. On lit, dans Diodore, que les prêtres Egyptiens avoient coutume de porter une espèce de tablier quand ils faisoient les funérailles de leurs Souverains. C. F.

N°. VIII. Très-belle pastofère égyptienne en basalte vert, haute d'environ trois palmes: elle est du Museum Pio-Clementinum. La tête et un morceau de son bras sont modernes. Ses poignets sont ornés de bracelets à deux têtes de couleuvres, ainsi qu'en avoient les femmes d'Egypte. Elle tient une cassette avec son anse qui, tombant jusqu'à terre, coupe les pieds : c'est une faute considérable de la part de l'artiste qui, dans tout le reste, a donné à cette statue le caractère des ouvrages grecs. Au milieu du petit coffre est un Orus tout enveloppé de ses symboles ordinaires. Il en est parlé pages 111 et 113 du tome premier. C. F.

N°. IX. Statue égyptienne d'un granit noirâtre de la villa Albani : elle représente probablement une Isis, ou une femme Isiaque, avec la tête de lion, ou plutôt de chat, ou mieux encore, ayant un masque qui les imite. Elle est de grandeur naturelle. Les bras, les mains et les jambes sont nouvellement restaurés et pris d'une autre statue. La tête de l'oiseau qui se

(1) Dempstero. *de Etru. reg. lib.* 3, *cap.* 19, *pag.* 294. Kirchmann, *de fun. Roman, lib.* 4, *cap.* 1, *pag.* 484. Gori, *Mus. Etrus. tom. II, tab.* 165, *pag.* 323.

(2) Giacomo Filippo Tomasini, *de donar. veter. cap.* 26, *in Thes. antiq. Rom. Grævii. tom. XII, col.* 847.

voit au haut du bâton, est aussi moderne. On croit que c'est la houlette hupée de *Pignorius :* elle est assez mal faite. Le dessin de notre gravure est fait d'après celle de l'obélisque Barberin, cité au tome premier, page 136, note 1. *Voyez* tome premier, page 114, 120 et 166. C. F.

Statue de la villa Albani, en granit cendré, haute d'environ trois palmes. N°. X.
Elle représente un Cercopitèque, ou singe à queue, en honneur chez les Egyptiens. Il est couvert d'une forme de mantelet, fait de la peau d'un autre animal. Il est semblable à celui qui est dans la cour du Palais des Conservateurs au Capitole, qui nous semble fait d'une espèce de marbre Chipollin, moins bien conservé, mais un peu plus grand. Le globe qu'il porte en tête, est moderne. *Voyez* pag. 115 du tome premier, et 54 *et suiv.* du tome second, première partie. L'abbé Marini (1), avec sa sagacité ordinaire, a dernièrement rassemblé quelques mots, presqu'effacés, de l'inscription qui se voit à la base de cette statue, dont il est parlé tome second, page 54, et les voici :

- -
- - - - - - - - - - OS - - - - - - - - -
- - - - - - - - ILLIANON - - - - - -
- - - - - - - - - SACR. - - - - - - - - -
SEPT. QUINTILIO ET PRISCO-
- - - - - - - - - COS. - - - - - - - - -

Par-là nous savons au moins que ce grossier simulacre fut consacré l'an 159 de l'ère chrétienne, sous le règne d'Antonin-le-Pieux, dans le tems où la religion Egyptienne étoit fort protégée à Rome, ainsi que nous l'avons dit page 152 du tome premier.

L'inscription grecque gravée de l'autre côté de la base, rapportée au tome 2, première partie, page 54, note 5, montre que les statuaires de cette figure étoient Grecs. Qu'ils l'aient fait ou en Grèce, ou à Rome, ou en quelque autre lieu, on voit toujours que c'est une imitation, et que c'est encore dans ce style qu'est fait l'autre cércopitèque et toutes les statues égyptiennes de la villa Albani. Ce style imitateur a dû être introduit à Rome avant les Empereurs qui autorisèrent le culte des Dieux Egyptiens; puisque nous tenons de Varron, d'après Tertulien (2), que

(1) *Iscriz. antiche delle Ville, e de' Palazzi Albani, pag.* 176.

(2) *Ad nation. lib.* 1, *pag.* 55, *C. Lutetiá* 1634.

lorsque ce culte fut interdit, vers l'an 695 de la fondation de Rome, et la première année du consulat de Gabinius, toutes les statues de ces Divinités furent abattues. *Serapem, et Isidem, et Arpocratem, et Anubem prohibitos Capitolio-Varro commemorat, eorumque statuas à senatu dejectas, non nisi per vim popularium restitutas.* Le culte d'Isis étoit aussi très-ancien en Grèce (1), et on y sculpta des Divinités Egyptiennes, de même qu'en Egypte on fit des statues de Divinités Grecques. Par cette raison, il faudra faire attention que beaucoup de statues qui portent ce caractère d'imitation, et supposées, par conséquent, du tems d'Adrien, jusqu'où, à la vérité, se perpétua ce style, peuvent avoir été faites dans des tems plus reculés, ou à Rome, ou ailleurs. C. F.

N°. XI. Statue de la villa Albani de grandeur naturelle, en marbre gris-brun: ouvrage du tems des Romains, ou au plus des Grecs. Elle est remarquable par ses draperies, en quoi elle ressemble un peu à la figure du Capitole qu'on dit etre Isis, et encore plus à une autre dont Gori donne l'estampe (2). Peut-être bien est-ce Isis, à cause de sa robe de lin qu'on appeloit *Linteata* (3). La tète de cette statue n'est pas celle qui lui appartient. Elle semble avoir une perruque, mais sa chevelure frisée ne convient pas mal à une Isis : les statues dont on a fait mention en ont aussi; et on peut croire qu'Isis la portoit ainsi, par le proverbe ancien, que les habitans de Memphis se glorifioient de posseder la frisure de la Déesse Isis, comme les Thébains d'avoir les os de Gérion, et les Tegeates, la peau du sanglier de Calydon, tué par Meleagre (4). Le reste de la figure a des parties assez mal restaurees. Il en est question pag. 130 et 137, (note 1), et 142 du tome premier. C. F.

N°. XII. Deux Hermès à tète sans barbe, qui paroit etre portrait : la peau dont ils sont couverts étant en partie usée et mal restaurée, ne laisse pas distinguer si c'est celle d'un chien ou d'un lion, comme on l'a dit, tome 1, page 135, et note 3. La forme des oreilles et la nature du poil, portent à croire que c'est plutôt celle d'un chien, à moins que par les raisons alléguées dans la note citée, on ne veuille penser que c'est une peau de lion. Gori (5)

(1) Pausanias : *lib.* 1, *ch.* 41, *pag.* 98 : *lib.* 2, *cap.* 4, *pag.* 121 : *cap.* 13, *pag.* 142, *lib.* 10 : *cap.* 32. *pag.* 880.

(2) *Inscript. ant. in Etrus. urb. exist. part. I, tab.* 18, N°. 2.

(3) Tertuliano, *de anima*. *cap.* 2. N°. 4.

(4) Michele Apostolo. *proverb. cent.* 20, N°. 20, *pag.* 255. *Lugd. Batav.* 1653.

(5) Mus. Etrusc. *tom. I, tab.* 84, N°. 2.

donne

donne une urne de terre cuite, sur laquelle est un Génie ailé avec une peau sur la tête, qui paroît celle d'un chien, et une figure de bronze (1) qu'il croit un Génie domestique, ayant pareillement une peau de chien sur la tête. C. F.

Statue de marbre blanc de la ville Albani, avec tête et bras antiques, mais mutilés et faits d'une autre main que le reste de la statue. On ne distingue pas bien si la peau, dont la tête est couverte, est celle d'un chien, ou plutôt de quelque animal sauvage; ce qu'on peut présumer par la dentelure et par le poil. *Voy.* la page 135, tome 1, page 68 du tome 2, première partie. C. F. N°. XIV.

Très-beaux canopes en basalte vert de la villa Albani, déjà donnés au public par Borioni dans son Recueil d'antiquités. Ils sont représentés sous deux aspects. *Voy.* pag. 154 du tome premier. N°. XV et XVI.

Statue de grandeur naturelle, en marbre noir, avec une tête et le bras droit modernes. Elle peut représenter un de ces prêtres d'Isis, qui alloient en procession avec un vêtement qui leur étoit particulier. Elle fait un des ornemens de la villa Albani. On en parle à la page 157 du tome premier. C. F. N°. XVII.

Statue grande comme le naturel, de très-belle brèche égyptienne, avec les mains et la tête modernes, en marbre blanc : elle représente probablement un captif. Elle est de la villa Albani. *Voy.* tome 1, page 185 et 417. C. F. N°. XVIII.

Bas-relief en marbre blanc, placé au-dessus d'une porte, dans le *Casin* de la villa Albani, représentant un sacrifice au Dieu Metra, avec divers symboles. On en parle à la page 209 et 210, note 3, tome 1. N°. XIX.

Face d'une urne étrusque en albâtre de *Volterra*, de la villa Albani, que Winkelmann, pag. 224, tome 1, croit représenter le héros Echetlus qui, dans la bataille de Marathon, fit un grand carnage des Perses avec le soc d'une charrue. Quoique ce fait semble être d'un temps trop récent pour être représenté sur tant d'urnes étrusques; tel que ceux rapportés par Dempster (2), ceux du Marquis Maffei (3), et du Collége Romain, en terre cuite, celui de la Bibliothèque du Vatican en albâtre, et beaucoup d'autres; il est néanmoins probable que les Etrusques les ont imités des Grecs, de qui ils ont pris tant d'autres choses, et qu'ils représentèrent N°. XX.

(1) *Mus. Etrusc. tome I, tabu.* 88.
(2) *De Etrus. reg. tom. I, tab.* 54.
(3) *Mus. Veron. pag. XI. tab.* 3, *N°.* 7.

cette terrible bataille (1), l'un des événemens le plus digne d'être conservé dans la mémoire des hommes. L'habile abbé *Lanzi* conjecture que ce morceau peut représenter Jason, qui tua les guerriers formés des dents qu'il avoit lui-même semées : mais comme Apollodore (2) et Apollonius (3) disent qu'il les tua avec des pierres ou avec son épée, il faudra supposer que le statuaire ou la nation Etrusque aura eu sur ce fait des notions ou une tradition différente. *Voyez* aussi tome premier, page 229, note 2. C. F.

N. XXI. Statue en marbre plus grande que le naturel. Winkelmann pense qu'elle est étrusque; mais il est difficile d'attribuer ce bel ouvrage aux artistes de cette nation, tant à cause de la bonne manière qui y règne, que par le rapport qu'elle semble avoir avec le prêtre de Bacchus en bas-relief dont parle Gori (4). Winkelmann nous semble trop disposé à attribuer aux Etrusques les ouvrages en marbre, sur-tout lorsqu'ils sont en marbre salin grec, tel que celui dont on a fait mention, n°. 31, et le bas-relief de la villa Albani, dont parle notre auteur dans ses *Monumenti antichi inediti* (5), et qui est rapporté dans l'*Histoire de l'Art* (6), ainsi que d'autres de même nature au Muséum du Capitole. Il n'en donne aucune raison satisfaisante. Pour nous, nous observerons, qu'indépendamment de ce que beaucoup de ces ouvrages sont en marbre salin, que n'employèrent jamais les sculpteurs Etrusques, et sur-tout dans les premiers tems de l'art, auquel Winkelmann rapporte ces monumens, il ne seroit pas facile de prouver que cette nation ait su si bien travailler le marbre dans ces siècles reculés, qu'on ne puisse plutôt croire que ces statues sont des Grecs; et que, d'un autre côté, les Etrusques n'ont pas dû faire des progrès dans leur style, au-delà des seuls chefs-d'œuvre qu'ils nous ont laissés. Nous voyons aussi qu'ils ont souvent exécuté leurs travaux en bronze avec excellence, comme nous en avons cité un exemple au n°. 38 et ailleurs (7), et peut-être aussi en terre cuite; matière qu'ils se procuroient plus aisément que les marbres de la Grèce. Encore peut-on soupçonner que ces beaux ouvrages ne sont que des imitations de

(1) Eschine. *orat. contra Ctesiph. op. Demosth. pag.* 458. C. Pausanias, *lib.* 1, *cap.* 25, *pag.* 57; *cap.* 32, *pag.* 79.

(2) *Lib.* 1, *cap. ult.* §. 23, *pag.* 57, *seq.*

(3) *Argon. lib.* 3, *v.* 1285, *seq.*

(4) *Inscr. ant.* à l'endroit cité, *N°.* 2.

(5) *N°.* 56.

(6) *Tom. I*, *pag.* 243.

(7) Voyez *tom. II*, *part. I*, *pag.* 101, *not.* 1.

ceux des Grecs : telle que la pierre où est gravé le Tidée. Nous en avons dit le motif au n°. 32; et la Minerve en bronze (1), dont on peut tirer la même conséquence, en la comparant avec une statue en marbre possédé par *Cavaceppi* (2). Nous ne pouvons penser autrement de cette dureté de style, que Quintilien (3) reproche aux ouvrages étrusques, qu'il compare à ceux des Grecs, comme il compare l'éloquence des Athéniens avec celle des Asiatiques. Cette statue a été restaurée dans les bras et dans quelques autres parties. La forme du vêtement et des plis qui sont fort rapprochés, mérite quelque examen. On en voit de semblables en d'autres monumens, et particulièrement dans la figure de Gori que nous avons rappelée : l'original est à la villa Albani. *Voy.* tome 1, pag. 242.

Figure de bronze trouvée dans l'isle de Sardaigne, et qui est actuellement dans le Muséum du Collége Romain. Sa hauteur est d'une palme huit onces : elle représente un soldat coiffé d'un bonnet plat, surmonté de deux cornes, entre lesquelles se trouve un panier. Il porte en outre, sur le dos, le train d'un charriot à deux roues. A son bras gauche, il tient un bouclier, de ceux qu'on appeloit *Pelta*, et dans sa main il a trois longues flèches. Dans sa main droite, il devoit avoir un arc, dont il tient encore un morceau. Winkelmann, qui en a donné la description, tome premier, page 310, pense que les soldats Sardes portoient ordinairement un panier sur leur tête, comme on le voit dans cette figure; pour nous, nous croyons, au contraire, que deux soldats portoient ce panier à la main quand il étoit question de franchir les lieux difficiles. Au reste, ici tout est moderne et fait de caprice, excepté le morceau de timon et les roues. Les cornes qu'il a sur la tête ne sont pas faites pour soutenir le panier, qui se soutient bien sans elles, mais doivent représenter un cimier de peau, ou une tête de taureau avec ses cornes, que les rois d'Egypte avoient coutume de porter ainsi qu'Isis. Ceci est d'ailleurs conforme à un autre soldat que l'on voit dans Gori, (4), lequel ne porte pas la petite charrette, qui se trouve remplacée par une pelle, d'où l'on pourroit conclure que c'est un sapeur. On trouve aussi un cimier avec des cornes sur la tête de trois guerriers, N°. XXII.

(1) *Tom. II, prem. part. pag.* 101, *not.* 1.
(2) *Raccolta di Statue, tom. I, tav.* 18.
(3) *Inst. orat. lib.* 12, *cap.* 10.
(4) *Mus. Etrusq. tom. I, tab.* 104.

que l'on voit sur deux vases étrusques, dont fait mention Passeri (1). Cette horrible figure a été aussi publiée par l'abbé Barthelemi, lequel croit, avec Winkelmann, qu'elle tient dans une main la garde d'une épée.

N. XXIII. Statue en marbre blanc de Laocoon et de ses deux fils, tués par deux serpens envoyés, suivant la Fable, par Minerve, pour punir le père de son attentat contre le cheval de Troye, et de l'opposition qu'il mit à ce qu'on le fît entrer dans la ville (2). Winkelmann en parle plusieurs fois dans le tome 1, pages 225, 362, 390, 425; tome 2, première part., pag. 53, 71, 289 et suiv. MM. *Lessing* et *Heyne* en ont écrit fort au long. Mais l'éditeur des remarques sur le *Muséum Pio-Clementinum* (3) en examine encore mieux en détail toutes les beautés et les particularités dans son énergique description. Nous nous contenterons ici d'en dire quelque chose pour suppléer à nos observations de la page 291 et 294 du tome 2, prem. part. Nous avons fait dessiner la figure que nous en donnons sur un plan exhaussé presque au niveau de la statue, parce que ce point de vue nous a paru plus convenable à bien saisir le groupe, que celui d'où on le voit d'en bas, vu que le groupe est placé, dans la cour du Belvédère, sur un piédestal élevé, qui le fait voir en-dessous. Du point que nous avons choisi, on jouit en entier de l'expression admirable de la tête du Laocoon, où l'on voit une couronne de laurier en la regardant de côté, ainsi qu'à la tête du plus jeune des fils qui est à droite du père : on peut ainsi parcourir de l'œil toutes les beautés de cette composition; et, comme l'observe fort bien l'écrivain habile qui en fait la description, la jambe du fils aîné qui, en la mesurant, paroît plus longue que l'autre, se raccourcit, vue de ce point, et paroît proportionnée par l'effet de l'optique (4). Au premier coup-d'œil, on juge que ces infortunés ne peuvent s'opposer aux efforts multipliés des serpens, qui, par leurs longs entrelacemens, sont appelés *merveilleux* par Pline : *Draconum mirabiles nexus* (5), et paroissent d'un tiers plus grands que nature. Les statuaires Agesandre, Polidore et Athénodore ont dû sacrifier cette exactitude à la nécessité d'enchaîner, par des serpens, les trois figures dont ils ne vouloient

(1) *Pict. etrusq. in vasc. tom. II, tab.* 108; *tom. III, tab.* 295.

(2) Virgile. *Æneid. lib.* 2, *V.* 200 *et suiv.*

(3) *Tom. II, pag.* 59.

(4) Voyez *tom. I, pag.* 111.

(5) *Lib.* 36, *cap.* 5, *sect.* 4, §. 11.

former qu'un groupe. Avec tout cela, si l'on réfléchit qu'il y a plusieurs espèces de grands serpens, selon les pays; que ceux d'Epidaure ont, au rapport de Pausanias (1), jusqu'à 30 coudées, et que ceux qui enveloppèrent Laocoon, selon Virgile et Quintus Smirneus (2), étoient probablement des serpens aquatiques et amphibies, qui sont d'ordinaire plus longs que les terrestres; nous concluerons, avec probabilité, que les auteurs du groupe les ont fait aussi longs, parce qu'ils y étoient autorisés par la nature, sans avoir besoin d'exagérer leur longueur par raison de convenance. *Baccio Bandinelli* fut le premier qui, voulant en faire une copie en marbre pour le Cardinal Jules de Médicis, laquelle copie est maintenant dans la galerie du Grand-Duc, endommagée par le feu, restaura en cire le bras droit du plus jeune des deux fils de Laocoon et la main gauche du plus grand. Je ne sais par qui fut ensuite restauré, en terre cuite, le bras du père, en l'étendant davantage, en supprimant le lien du serpent qui l'environne, et s'écartant en tout cela de l'idée de *Bandinelli.* On voit cependant que celui-ci avoit bien conçu sa restauration en la comparant avec l'original, puisque le bras devoit se retourner plus en arrière, et que certaines saillies des parties conservées démontroient le besoin de ramener un tour du serpent sur le commencement du bras : c'est ainsi que l'avoit fait *Bandinelli*, qui, selon Vasari, en reçut des applaudissemens universels. Il fut laissé, en cet état, jusqu'à ce que *Cornacchini* le restaura mal en marbre, et y fit des changemens, comme on le voit par les estampes qu'on en publia dans la suite, d'après la statue de Florence, et par la gravure en bois que fit le Titien, qui travestit les trois figures en trois singes, pour ridiculiser la présomption qu'avoit eu *Bandinelli*, de faire une copie supérieure à l'original, dont il altéra les formes et l'expression. La hauteur du groupe entier est de huit palmes neuf onces; et sans la plinthe, de huit palmes cinq onces. C. F.

Statue de marbre gris-brun, plus grande que le naturel, qui se voit, avec son pendant, dans la cour du palais des Conservateurs au Capitole. Il en est parlé, tome premier, page 532, et tome 2, première part., pag. 70, note 2, et pag. 381. La bandelette qui lui ceint le front, désigne que c'est la figure d'un Souverain, et l'attitude des mains, un pri- N°. XXIV.

(1) *Lib.* 2, *cap.* 28, *pag.* 175. (2) *Lib.* 12, *vers.* 441 *et suiv.*

sonnier. Mais nous observerons ici que, suivant Dion Chrysostôme (1), ce bandeau paroît aussi commun aux athlètes vainqueurs dans les jeux du ceste, du pugilat, et autres exercices gymniques. C'est ainsi que plusieurs ont entendu ce passage de cet auteur, dans lequel, cependant, il ne parle plus des athlètes dont il s'étoit d'abord entretenu, mais d'autres personnes qui, par quelque événement, ayant reçu des blessures à la tête, la lioient et l'entouroient d'une bande. C. F.

N°. XXV. Très-célèbre figure d'Apollon au Belvédère en marbre blanc Grec : elle est haute en tout de 9 palmes 11 onces, et sans la plinthe de 9 palmes 8 onces. Nous avons jugé qu'elle représentoit Apollon partant pour Tempé, après avoir émoussé ses dards contre le serpent Python, qui, suivant Simonide (2), étoient au nombre de cent, d'où Apollon prit le nom d'ἑκατὸν, c'est-à-dire, *centenaire*. Le mouvement de ses bras annonce qu'il vient de tirer des flèches, et son carquois se voit, en conséquence, sur ses épaules. Winkelmann remarque que son nez indique quelque sentiment de dédain, et c'est là que les anciens fixoient le siége du mépris (3). *Voyez* tome 1, page 111, 362, 370, 590 et suiv., et tome 2, première partie, page 426 et suiv. C. F.

(1) *Orat.* 65, *pag.* 605. *B.*

(2) Dans Julien l'Apostat, *Epist.* 24, *op. S. Cyrill. Alexand. tom. I, pag* 395. *D.*

(3) Théocrite, *Idyll.* 1, *vers.* 18. Voyez *tom. II, première partie, pag.* 428, *not.* 1.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

TOME SECOND.

Frontispice. LE Destin, sous la figure d'une des Parques, est appuyé sur un grand socle. D'une main il tient un stylet, et de l'autre des médailles qui furent cause de la mort de Winkelmann, ainsi qu'on l'a pu voir dans la vie de cet auteur en tête du premier volume. La vérité est désignée par la lumière d'un soleil, qui est à demi-couvert d'une draperie, dessous laquelle on voit s'échapper quelques rayons. Sur le socle est un sarcophage, et en avant le buste du savant antiquaire. Le fuseau et le peloton de fil que l'on voit sur la plinthe, qui porte tout le monument, fait allusion au trépas de Winkelmann. Œser, son ami, est l'inventeur de cette composition, que nous avons tirée de la traduction d'Huber. N°. 1.

Sur le Titre, Pierre gravée ci-devant au Museum Farnèse à Naples : elle represente Bacchus et Ariane : elle est d'un fini et d'une beauté que le burin n'a pu exprimer. C. F. N°. 2

Page 1. L'apothéose d'Homère, développement du bas-relief qui est sur un vase d'argent trouvé à Herculanum. *Voy.* l'explication de la planche VIII de ce volume. N°. 3.

Page 39. Hermès en marbre grec salin, trouvé par le Chevalier d'Azara dans la fouille qu'il fit en 1779 à Tivoli, dans l'ancienne ville des Pisous. Il paroît être d'un style très-ancien, comme on l'a fait voir dans le tome second, première partie, page 12, note 3. La physionomie en est inconnue, bien qu'elle paroisse être celle d'un philosophe qu'on a présumé être Phérécide, à qui Gronovius (1) et d'autres auteurs se N°. 4.

(1) *Thes. antiq. Græc. tom. II, tab. 37.*

sont empressés d'attribuer, sans fondement, un autre portrait. Nous savons, par une épigramme de l'anthologie grecque (1), que l'un des Phérécides (car ils étoient plusieurs, et peut-être celui-là étoit-il le plus célèbre), avoit le défaut de pencher la tête et de regarder toujours en l'air : nous ne savons si cette attitude étoit la même que celle d'Alexandre. C. F.

N°. 5. *Page* 60. Bas-relief en marbre de la villa Albani, donné par Winkelmann dans ses *Monum. ant. ind.* (2). Il est cité ici tome second, première partie, page 306. Le sujet est l'entretien d'Alexandre avec Diogène sous les murs de la ville de Corinthe. Les murs sont indiqués par de grosses pierres quarrées, avec un arbre qui y aura été placé par l'effet d'une fantaisie de l'artiste pour interrompre l'uniformité. Winkelmann croit que le bâtiment qui se voit dans l'éloignement, pourroit être un collége près de Corinthe, où Diogène avoit coutume de se tenir dans le tonneau ou grand vaisseau de terre, représenté presque brisé, et ensuite rapproché par des bandes attachées à queue d'arondes. Ce vaisseau avoit été cassé par un jeune Athénien, qui en fût châtié en public. On voit un chien sur le tonneau, par allusion au surnom de Cynique qu'on avoit donné à Diogène. On l'a désigné ainsi par le tonneau et le chien dans plusieurs pierres gravées, mises au jour par Winkelmann dans la description du cabinet de Stosch (3), dans une rapportée par *Causeo* (4), et dans un bas-relief décrit par Spon (5), dans lequel on voit aussi un temple. Au reste, nous observerons que la tête d'Alexandre, et beaucoup d'autres choses assez importantes dans notre bas-relief, y sont restaurées. C. F.

N°. 6. *Page* 114. Bas-relief qui se voit dans la villa Albani. Le sujet en est très-obscur. Il en est fait mention tome second, première partie, page 15, et 20 dans la note. C. F.

N°. 7. *Page* 115. Camée du Muséum Farnèse : ouvrage d'Athénion, dans lequel on voit Jupiter foudroyant les Géans. Il a été donné et vanté dans les *Monumenti antichi inediti* (6) de Winkelmann. *Voy.* page 112 du tome second, première partie. C. F.

(1) *Lib.* 3, *N°.* 62.
(2) *N°.* 174, *part. III*, *cap.* 9, *pag.* 229.
(3) *Cl.* 1, *Sect. I*, *N°* 84, 88, *pag.* 403.
(4) *Gemm. e tav.* 127.
(5) *Miscell. erud. antiq. cl.* 4, *pag.* 125.
(6) *N°.* 10.

Page

Page 160. Bas-relief en terre cuite, passé de Naples en Angleterre : il a appartenu d'abord au Docteur Mead, et fut acheté fort cher après sa mort; époque à laquelle il a passé en d'autres mains. Le dessin en a été fait sur le plâtre que Christophe Hewerson, habile sculpteur Irlandois, conserve de ce monument. Il représente Démosthènes dans l'isle de Calauria où il s'étoit réfugié, assis sur un autel du temple de Neptune, après s'être empoisonné, pour se soustraire aux persécutions de ses ennemis : il tient un volume en main. La tête ressemble à celle de bronze du Muséum d'Herculanum, qui porte une inscription. Winkelmann l'avoit destiné pour la troisième partie de ses *Monumenti antichi inediti.* On prévient que dans l'estampe, de même que dans l'original, le mot ΔΗΜΟΣΘΗΝΕΣ est écrit avec l'omega Ω au lieu de l'omicron Ο, comme on le fait ordinairement : c'est probablement une faute de l'ouvrier qui a tracé cette inscription. *Voy.* tome second, première partie, pag. 307 et suiv. C. F. N°. 8.

Page 161. Bas-relief de la villa Albani, que Winkelmann avoit fait dessiner et graver en grand, pour la troisième partie des *Monumenti antichi inediti.* Il paroît qu'il représente une dépense ou office. Il en est parlé tome second, première partie, page 163. On le voit aussi dans l'édition allemande de l'*Histoire de l'Art* faite à Vienne. C. F. N°. 9.

Page 179. Coffret mystique en bronze du Collége Romain, dont il est parlé fort au long dans le tome second, première partie, page 167 et suiv. On y donne l'inscription avec la forme des lettres qui la rend probable. A juger de ces lettres, fort semblables aux caractères étrusques, on peut penser que ce monument est un des plus anciens de Rome, et peut-être même le plus ancien que l'on connoisse en le comparant avec les inscriptions de Scipion dont nous parlerons ci-après. Au tems de la fondation de Rome, il est certain qu'on fit d'abord usage des caractères étrusques. Nous tenons de Pline (1) qu'on voyoit encore à Rome un chêne avec une inscription de bronze en lettres étrusques, qui le déclaroit *sacré* dès le premier tems de la fondation de cette ville; et il en rapporte encore un autre exemple, en parlant des peintures de Marc. Ludius dans un temple d'Ardée, où l'on voyoit une inscription en quatre vers, écrite en anciennes lettres latines, qui sont les mêmes que les lettres étrusques. Cette inscription parloit de cet N°. 10.

(1) *Lib.* 16, *cap. ult. sect.* 87.

artiste : d'où nous regarderons comme une erreur de Tacite, lorsqu'il assure que Damarate enseigna à écrire aux Romains : assertion d'autant plus paradoxale, qu'il dit dans la suite que les Aborigènes s'étant confondus avec les Etrusques, tenoient depuis bien long-tems leurs lettres du Roi Evandre. Cependant Tacite fait une observation vraie : c'est que les lettres antiques latines, ainsi que les étrusques, étoient semblables aux caractères grecs les plus anciens : ce qui se prouve par les inscriptions de ces deux peuples, spécialement par celle de deux vases étrusques, dont la forme des lettres est du grec antique. Pline lui-même confirme cette preuve, en disant (1) que, de son tems, les lettres latines qui étoient en usage, ressembloient aux anciennes lettres grecques. *Spanheim* (2) rapporte ce que dit *Ephore* d'après le scoliaste d'Homère inédit ; et l'on y voit que Callistrates de Samos changea la forme et les noms des anciennes lettres grecques, et donna une nouvelle grammaire aux Athéniens dans le tems de la guerre du Péloponnèse (3). Cette assertion mériteroit bien un long examen ; car si elle s'entend seulement de l'amélioration donnée aux caractères des lettres, elle se trouve contredite par les médailles de la Sicile et de la Grande-Grèce, et spécialement par celles de Gelon et de Hiéron, toutes antérieures à la guerre du Péloponnèse, dans lesquelles les lettres sont bien formées, et nullement inférieures à celles des tems postérieurs : ce que l'on peut voir dans *Paruta* (4), et *Castelli*, Prince de *Torre-Muzza* (5). Démosthènes, qui vécut peu d'années après, donne (6) une inscription placée par Thésée, dans le temple de Bacchus, semblable à celle dont parle Plutarque (7), qui étoit écrite en anciens caractères attiques *obscurs* : et Lucien appelle lettres grecques *obscures* (8), celles en bronze d'une inscription placée sur une colonne qui désignoit un terme sur lequel Hercule et Bacchus étoient réunis : ces auteurs devoient bien nous parler de la forme plus antique encore de ces lettres grecques qu'on peut reconnoître dans l'inscription Amiclée. Au reste, les lettres, sur la plus

(1) *Lib. 7, cap. 58, sect. 58.*

(2) *De præst. et usu numism. diss. 2, N. 4, tom. I, pag. 85.*

(3) Voyez *tom. II, part. I, pag.* [illegible].

(4) *Sicil. numism. tab.* 144 *et suiv.*

(5) *Sicil. et numi. veter. tab.* 97 *et suiv.* Voyez aussi Spanheim, *dissert.* 8, *tom. I*, *pag.* 5[illegible]5 *et suiv.*

(6) *In Neæram, oper. pag.* 873.

(7) *In Thes. oper. tom. I, pag.* 11.

(8) *Veræ histor. lib. I, 4, 7, oper. tom. II, pag.* 73.

grande partie des vases dits étrusques, étant anciennes attiques, comme l'observe bien *Mazochi* (1), nous portent à croire que ces ouvrages sont d'un tems antérieur à la guerre du Péloponnèse, ou à-peu-près, ainsi que nous le dirons ci-après. C. F.

Page 174. Fragment de peinture antique de la villa Albani, représentant la vue de diverses fabriques, d'un pont et d'une porte à son entrée, d'une rivière avec des barques, des troupeaux et des bergers, des arbres couronnés de rubans et de bandelettes. On y voit aussi un tombeau formé, suivant les usages les plus anciens, d'une colonne. Winkelmann donne, dans le tome second, première partie, page 121, la description de ce morceau, qu'il a aussi donné dans les *Monumenti inediti* (2). C. F. N°. 11.

Page 188. Tête de grandeur naturelle en marbre blanc, que l'on voit dans le *Museo Pio-Clementino*. Elle représente le premier Scipion l'Africain : elle est toute rasée ; à la tempe droite on voit un signe que l'on prend pour une cicatrice, et qui pourroit bien n'en être pas une. *Voyez* tome second, première partie, pag. 562 et suiv. On ne lit nulle part, à ce qu'il nous semble, que Scipion ait eu une blessure à la tête. On dit bien de Tib. Gracchus (3), qu'il fût blessé d'un coup de chaise que lui porta son collègue Satureius : on en dit autant de L. Rufus, qu'on voulut tuer comme il montoit au Capitole. Celui-ci étoit neveu de Scipion l'Africain l'ancien ; et l'autre Scipion l'Africain, que l'on nomme aussi Scipion Emilien, avoit épousé sa sœur. N°. 12.

Page 189. Centauresse qui alaite son petit, sujet semblable à un bas-relief que l'on voit à la villa Borghèse. L'original est une belle pierre gravée en creux, dont il est fait mention dans les *Monumenti*, sous le n°. 80. N°. 13.

Page 226. Pierre gravée, appartenant à l'abbé *Bianconi*, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts à Milan, dans laquelle on prétend, sans aucun fondement, retrouver les têtes de Massinissa et de Sophonisbe. *Voyez* tome second, première partie, page 562, note 5. Cette pierre, comme toutes les autres, qui sont grecques ou romaines, est lisse par-dessous. Beaucoup de pierres égyptiennes, et presque toutes N°. 14.

(1) *In reg. Herculan. museum Æneas, tab. bul. part. I, prodr. diatr. 3, C. 3, sect. 3, pag.* 137, *N°.* 1.

(2) *N°. ult.*

(3) Plutarque, dans sa vie, *oper. tom. I, pag.* 833.

les étrusques, comme celle dont on a donné la description, sont, au contraire, travaillées dans le fond en figures scarabées. On sait pourquoi les Egyptiens faisoient graver la figure de cet animal : c'est qu'ils la considéroient comme l'image du Soleil (1). Quant aux Etrusques, Winkelmann (2) paroit présumer qu'ils l'ont adopté à l'imitation des Egyptiens, de qui ils tenoient l'art de graver. Pline (3) fait remarquer que les anciens artistes tenoient devant eux, pendant leur travail, un scarabée de couleur verte pour recréer l'œil et fortifier la vue. Qui sait donc si ces artistes ne se plaisoient point à retracer quelquefois sur leurs pierres, l'image d'un animal, à travers lequel ils les regardoient? C. F.

N°. 15. *Page* 217. Minerve musicienne, au milieu de trois Naïades : la Déesse est sur le point de jeter ses deux flûtes, après que les Naïades lui eurent dit qu'elle se déformoit le visage en jouant de cet instrument. Ce sujet est tiré d'une peinture antique des Thermes de Titus. *Voyez* tome second, première partie, page, 117.

N°. 16. *Page* 283. Tête de Pluton, où mieux encore de Sérapis, en marbre blanc, qui existe dans le monastère de St.-Ambroise à Milan. *Voyez* pag. 381, note 4 du tome I. Les éditeurs de Milan, qui en sont possesseurs, disent que sur le boisseau qui couvre sa tète, on voit une branche d'olivier et des épis de froment : mais le savant Visconti (4) pense, qu'au lieu d'olivier, c'est une branche de chène à gland, symbole de mauvais augure. Peut-être les éditeurs de Milan ont-ils confondu l'olivier avec le chêne d'Italie, dont les feuilles sont assez semblables. Au témoignage de Pline (5), cependant, il semble que l'olivier a plus de rapport avec les épis que le chêne : et ici l'huile et les olives, qui peuvent se mesurer dans le boisseau comme les grains, peuvent faire également allusion à Sérapis, ou même à Pluton, si l'on veut, puisque l'on employoit l'huile dans les sacrifices qu'on lui faisoit, ainsi que l'observe Elie Scedius (6), d'après l'autorité de Virgile (7). C. F.

N°. 17. *Page* 284. Festin antique de trois convives, deux femmes et un homme, avec un Génie ailé qui leur sert des fruits. L'original est une cornaline du cabinet de Stosch, et se trouve expliqué dans la Description des

(1) Appian dans Pline, *lib.* 30, *cap.* 11.
(2) Cl. 30. Voy. ci-devant *tom. I*, *pag.* 18.
(3) *Endroit cité ci-dessus.*
(4) *Museo Pio Clem. tav. II. tom. I. p.* 4
(5) *Lib.* 16, *cap.* 6, *sect.* 8.
(6) *De Dis German. cap.* 29, *pag.* 509.
(7) *Æneid. lib.* 6, *vers.* 254.
(5) *Lib.* 29, *cap.* 6, *sect.* 98.

pierres gravées, pag. 477. Winkelmann, dans ses *Monumenti*, s'étend de nouveau sur cette antique, rapportée au n°. 201.

Page 309. Tête antique du Laocoon, en marbre blanc, qui se trouve à la N°. 18
villa du Marquis de Litta, près de Milan. Au jugement des connoisseurs, cette antique ne le cède en rien au Laocoon du Belvédère. *Voyez* tome 2, première partie, deuxième colonne de notes.

Page 310. Iphigénie en Tauride, reconnoissant son frère. Oreste et Pilade N°. 19.
enchaînés, sont conduits par Thoas, et remis à Iphigénie pour être immolés à Diane. Sujet exécuté sur un sarcophage du Palais Accoramboni, et rapporté dans les *Monumenti*, N°. 144.

Page 354. Figure portant le nom de Dioscoride, statuaire : Winkelmann N°. 20
l'a donnée dans la première édition de l'*Histoire de l'Art*. Les éditeurs de Milan l'ont citée, tom. II, pag. 331, N°. 1. C'est un Mercure avec le caducée, et un plat ou patère en la main gauche, dans lequel on voit une tête de bélier. Pausanias (1) parle de trois statues de cette sorte de Mercure, dont la dernière étoit à Tanagras, ville de Béotie, et faite par Calamides; mais dans ces statues, Mercure portoit le bélier vivant, comme on le voit encore sur la bouche de puits (Bocca di Pozzo) du *Museum Capitolinum*, dont nous avons parlé ailleurs (2), et sur bien d'autres monumens. Sur trois pierres du cabinet de Stosch, publiées par notre auteur (3), ce Dieu est pareillement représenté avec le caducée dans la main droite, et une tête de bélier dans la main gauche. Dans une petite statue appartenant au Marquis de l'Hôpital, autrefois Ambassadeur François à Naples, Mercure tient de la main gauche une patère, sur laquelle est une tortue : le Père Pacciaudi, qui l'a publiée avec une Dissertation imprimée à Naples en 1747, s'étend beaucoup sur l'attribut de la tortue, donné à Mercure, et fait voir par beaucoup d'exemples tirés de Montfaucon (4), que l'on rencontre souvent ce Dieu avec ce symbole, et même quelquefois ce seul symbole, pour faire allusion à ce Dieu. Schoepflin (5) parle d'une statue trouvée dans une campagne de Zurich, qui présente Mercure ayant à ses pieds une tortue; apparemment comme on en voit une au prétendu Germanicus de Versailles, lequel nous croyons être le Dieu Mercure (6). C. F.

(1) *Lib.* 4, *cap.* 33, *pag.* 362, *lib.* 5; *cap. ult. pag.* 449, *lib.* 9; *cap.* 22, *pag.* 752.

(2) *Tom. I*, *pag.* 248.

(3) *Cl.* 2, *sect.* 8, *N°.* 400, 402.

(4) *Ant. exp. tom. I*, *pl.* 72, 73.

(5) *Alsat. illust. tom. I*, *lib.* 2, *sect.* 6 *pag.* 453.

(6) *Tom. II*, *part. I*, *pag.* 405, *not.* 3.

N°. 21. *Page* 355. Bas-relief de la villa Albani. Thésée, à l'âge de seize ans, lève la pierre sous laquelle Egée, son père, avoit caché son épée et un de ses souliers; il donne cette première preuve de sa force, en présence d'Ethra, sa mère, et de plusieurs autres témoins. Voyez *Monumenti*, N°. 96.

N°. 22. *Page* 387. Monnoie de bronze de grandeur moyenne, venant de Tyr, capitale de Phénicie; elle est maintenant au Museum Borgien à Velletri. A la droite est la tête d'Hercule, couronné de lauriers, et sur le revers, est un temple curieux par la bizarrerie de son fronton, sur le milieu duquel est un objet qui paroît être une étoile.

N°. 23. *Page* 388. Camée représentant un sacrifice à Vesta, sujet romain : le Comte de Caylus le rapporte dans son *Recueil d'Antiquités*, planche 59, tome I, et l'annonce ainsi : « Ce Camée, parfaitement conservé, est » d'un travail admirable, et par plusieurs autres raisons, il mérite toute » l'attention des connoisseurs. L'étendue de la composition, l'élégance » du dessin et la variété des attitudes dans les six figures de femmes » qui sacrifient à Vesta, leurs airs de tête qui donnent une idée de » mouvement; enfin, l'autel et la forme du temple, toutes ces choses » rendent ce monument précieux. »

N°. 24. *Page* 445. Monnoie en bronze de l'ancienne ville de Possidonie ou Pœstum, dans la grande Grèce, l'une de celles, qui communément se nomment *Incuses*, bien qu'elles ne le soient pas. Il en est parlé page 4 du tome second, première partie. On y voit Neptune le trident en main, en action de frapper la terre, ce qui le faisoit appeler ἐνοσίχθων, et ἐνοσίγαιος, *qui secoue la terre*, dans Homère (1), dans d'autres auteurs anciens (2), et dans une belle inscription des Tarentins, publiée dans plusieurs ouvrages (3). On croyoit que les tremblemens de terre étoient occasionnés par les mouvemens de la mer, ce qui faisoit dire, lors d'un pareil phénomène, que Neptune avoit ébranlé la terre (4). Un terrible tremblement de terre s'étant fait sentir dans l'Achaie, on l'attribua à la ven-

(1) *Iliad. lib.* 7, *vers.* 445. 455. *lib.* 20, *vers.* 63.

(2) Longin, *de subl. sect.* 9. Lucien, *in Philopat.* §. 6, *op. tom. III*, *pag.* 591.

(3) Muratori, *Nov. Thes. Inscript. tom. II*, *pag.* 1084, N°. 3. Belgrado, *loco cit. pag.* 137. Carducci dans l'œuvre de Nicolas d'Aquin, *Delle delizie Tarent. lib.* 1. *Nuovo Giornale de' letterati d'Italia, t. II. Modena*, 1773. *p.* 314.

(4) Hom. *Iliad. lib.* 20, *vers* 57. Herod. *Hist. Græc. lib.* 4, *pag.* 533, *sur la fin*. Xenoph. *lib.* 7, *cap.* 129, *pag.* 561.

geance de ce Dieu, pour l'insulte qu'on avoit faite à son temple (1). On voit par la même raison, dans d'autres médailles de Pœstum (2), un taureau, animal consacré à Neptune (3), comme symbole de sa force et du bruit des eaux de la mer, qui ressemble au mugissement de cet animal. Socrate (4) raconte que les habitans d'Antioche ayant vu sur la monnoie qu'avoit fait l'Empereur Julien, un taureau sur le revers, dirent qu'il avoit annoncé par là, la ruine du monde, dont étoit cause cet Empereur. On voit aussi Neptune avec son trident, sur les monnoies de Pompeïa, de Syracuse, de Thessalie et d'autres villes (5). C.F.

Page 482. Partie supérieure d'une belle colonne de porphyre, qui enrichit maintenant le Muséum Pio-Clementinum. A son sommet, sont deux petites figures d'Empereurs Romains du Bas-Empire, qui s'embrassent, parce que apparemment ils étoient collègues. *Voyez* page 632 du tome second, première partie. N°. [illegible]

Page 483. Des Amours occupés à un pressoir : ce sujet est tiré des peintures d'Herculanum, (tome I, page 187.) On a fait choix de ce petit tableau, pour donner une idée de la forme d'un pressoir antique. N°. 26.

Page 522. Fragment d'une Rosace en marbre blanc, sur laquelle sont sculptés trois animaux ; un crapaud, un lézard, et probablement une abeille. Ce morceau est tiré du Musée Clémentin, page 57. C. F. N°. 27.

Page 559. Copie d'un bas-relief en bronze, de la même grandeur, faisant partie du Muséum Borgien à Velletri. Il représente l'usage des anciens peuples idolâtres, qui, pour obtenir une réponse des Oracles pendant leur sommeil, se couchoient sur la peau des animaux qu'ils avoient sacrifiés. Les Grecs avoient coutume d'en user ainsi, principalement pour l'Oracle d'Amphiarius en Orope, contrée de l'Attique, en lui sacrifiant un bélier, comme le dit Pausanias (6). On faisoit la même chose dans le Latium, et précisément dans la forêt d'Albano, à l'Oracle du Dieu Faune, auquel on sacrifioit des agneaux, des brebis, ainsi que le faisoient les Dauniens et les Calabrois, d'après le témoignage de *Tzetze*, rapporté par *Bradeus* (7). Dans le nombre de ceux qui consultoient ainsi N°. 28

(1) Pausan. *lib.* 7, *cap.* 24, *pag.* 583.

(2) On en voit beaucoup dans le P. Paoli. *Rov. della cita di Pœsta*, *tav.* 58 *et suiv.*

(3) Homer. *Odyss. lib.* 3, *vers.* 6. Virgile, *Æneid. lib.* 3, *vers.* 119.

(4) *Hist. Eccles. lib.* 3, *cap.* 17, *cap.* 193.

(5) Voy. Dorville, *Scula, etc. tab.* 8, N°. 7, *pag.* 348.

(6) *Lib. I*, *cap.* 34, *pag.* 84, vers la fin.

(7) *Miscell. lib.* 3, *cap.* 31.

l'Oracle dans les forêts, on distingue le Roi Latinus, célèbre dans l'*Enéïde* de Virgile (1). Si on vouloit rapporter au Roi Latinus le sujet de notre bas-relief, il faudroit alors le regarder comme un ouvrage romain, ainsi que nous l'avons avancé tome second, première partie, page 169, deuxième colonne de note ; et même le sujet seroit puisé dans l'Histoire Mythologique d'Homère, quoique l'*Enéïde* porte bien aussi sa Mythologie. La figure assise pourroit être regardée comme étant celle du Roi endormi. Le couteau et les morceaux de l'animal marqueroient le sacrifice préparatoire, et les deux arbres indiqueroient la forêt d'Albunie. Les forêts se désignant pour l'ordinaire, dans les monumens, par un arbre, comme dans un médaillon d'Adrien, donné par *Buonaroti* (2), et d'autres morceaux antiques. Il nous semble aussi qu'une des têtes des animaux, fidèlement copiée, est celle d'une chèvre, au lieu de celle d'un bélier, ainsi que le montre la barbe et les cornes. Il faut remarquer que la gaine du couteau est placée sous le bras droit du Roi : on peut voir ce que dit l'Abbé *Raffey* (3), sur l'usage de consulter les Oracles dans les songes. C. F.

N°. 29. *Page* 543. Peinture antique du Muséum Ercolanèse, qui représente des monceaux de pièces de monnoies, des instrumens pour l'écriture, des livres et d'autres objets. Il en est parlé ci-devant, tome second, première partie, page 650.

N°. 30. *Page* 626, Bas-relief en marbre blanc, long d'environ un palme et demi, et de moitié moins haut. Il a été trouvé dans les terres de Velletri, et est maintenant dans cette ville, au Muséum Borgien. Nous pensons qu'il représente la prise de possession d'une colonie militaire. Les terres de Velletri ont été divisées deux fois : la première, par la loi de Sempronius Gracchus, la seconde, par l'ordre d'Auguste (4). Le soldat à cheval est, sans doute, le nouveau propriétaire, et celui qui l'étoit avant, c'est ce cultivateur qui précède la charrue : il marche courbé, dans l'attitude

(1) *Lib.* 7, *vers.* 85 *et suiv.*

(2) *Osservaz. istor. sopra alcuni medagl. tav.* I, N°. 4. *pag.* 13.

Nous pourrions spécialement appuyer cette assertion, par les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine qui, par quelques arbres placés entre des figures de soldats, montrent le passage des troupes dans des forêts. Langage que Polydore, Jules Romain, et autres artistes célèbres, ont employé dans leurs frises et autres peintures en *clair-obscur*. (*Note du traducteur.*)

(3) *Ricerche sopra un Apollo della villa Albani*, §. 9 *et suiv. pag.* 9 *et suiv.*

(4) Frontino, *de Colon. pag.* 141.

de

tude de la douleur, et semble répéter ce vers que Virgile met dans la bouche d'un habitant de la campagne (1) :

> *Horridus hæc tam culta novalia miles habebit?*
> *Barbarus has segetes?*

Le laboureur, dans toutes les médailles où il est question d'établissement de colonie, est dans l'action de travailler; mais ici, le soc est suspendu pour attendre les limites que l'on ordonne de tracer pour le nouveau propriétaire. La petite colonne qui porte le n°. IX est, sans doute, celle qui marquera les limites des terres pour la centurie à qui cette portion est accordée, et qui lui est échue au sort. Ce n'est pas chose facile que de faire une explication bien déterminée sur le numéro. Il peut signifier le neuvième mille de la colonie, puisqu'il pouvoit y avoir des colonnes milliaires hors des routes royales et militaires; bien que nous ne nous souvenions pas d'en avoir vu de telle sorte. Ce numéro peut encore être relatif aux mesures fixées pour le partage des terres; cet usage est exprimé en quelques passages : *Inscripserunt quidam vertices lapidum, et limitum TANTUM NUMERUM significaverunt* (2), il pourroit encore signifier le *decumanus primus*, qui étoit le premier lot des terres mesurées; mais cela se gravoit plus ordinairement ainsi : D. M., c'est-à-dire, *decumanus maximus*, ou D. I. Néanmoins je n'hésite pas à adopter cette interprétation, puisque X signifie *decumanus* (3) : la fabrique qui est voisine semble être dépendante de la propriété échue en partage par la voie du sort. C. F.

Page 627. Mosaïque antique découverte en 1760, et conservée à la villa Albani. Elle représente Hercule qui, ayant tué le monstre qui devoit dévorer Hésione, délivre cette Princesse et la remet à Télamon qui doit l'épouser. *Voy.* les *Monumenti antichi inediti*, n°. 160. N°. 51.

Page 652. Bas-relief en marbre blanc, qui est à Rome dans le Palais Spada, et qui représente Bellérophon et Pégaze de grandeur naturelle. On y voit aussi, dans ce palais, sept autres bas-reliefs qui servoient d'escalier à l'église de Ste.-Agnès hors des murs, et qui n'ont pas été anéantis, parce que la sculpture en étoit tournée en-dedans. N°. 52.

(1) *Eclo.* 1, *vers.* 71.

(2) *De Limit. constist. page* 156, *édit. Goesii.* 1674. (3) Vittor, *pag.* 162.

Winkelmann en donne un dans ses *Monumenti antichi inediti* (1), où il l'explique par Cadmus qui tue le serpent gardien de la fontaine de Dircée, qui avoit tué grand nombre de ses compagnons. Il n'a pas fait attention à la physionomie de la figure entourée du serpent, qui est celle d'un enfant, et ne s'est pas rappelé de l'Histoire d'Archemère, tué par un serpent, lorsque sa nourrice le laissa sur un banc de gazon, pour montrer une fontaine aux chefs d'armées qui s'avançoient pour faire le siége de Thèbes. Ceux-ci la vengèrent ensuite par la mort de ce serpent; et ce sont précisément eux qu'on voit sur le bas-relief, occupés de le massacrer. Derrière, on aperçoit la nourrice en attitude d'effroi. Le vase qui est à terre est un symbole de la fontaine ou de la recherche de l'eau dont on avoit besoin. Ces Généraux emportèrent le cadavre d'Archemère, et pour perpétuer cette action, instituèrent les jeux Néméens, qui se célébroient de trois ans en trois ans. *Voyez*, comme il est dit ci-dessus, les *Monumenti*, n°. 83. C. F.

N°. 53. *Page* 681. Corniole du Cabinet de Stosch, qui représente Prométhée qui prend les dimensions de l'homme ou de la femme qu'il veut former, selon Hésiode (1) et Lucien. Winkelmann en parle, tome second, première part. page 63.

N°. 54. *Page* 692. Dessin d'un bas-relief de même grandeur en bronze, conservé dans le Musée Borghèse à Velletri. Le sujet est Minerve, qui enseigne à construire ou plutôt à diriger le navire Argo. Cette Déesse est accompagnée de Mercure, apparemment comme inventeur des Arts : je ne l'ai vu sur aucun autre des nombreux monumens représentant le même sujet, ni ne me souviens d'en avoir lu quelque mention dans les auteurs. C. F.

PLANCHES A LA FIN DU TOME SECOND, PREMIÈRE PARTIE.

N°. I. Morceau des ornemens tracés d'un simple contour, sur le coffret mystique du Muséum du Collége Romain, dont nous avons parlé ci-devant au n°. 10 de ce volume. On y a gravé une partie de l'expédition des Argonautes, qui est représentée tout autour de ce vase; et la victoire de Pollux sur Amycus, Roi des Brébyciens, qui l'avoit contraint à se battre avec lui au ceste, espérant de le massacrer, comme il avoit la barbarie de le faire, avec tant d'autres qui avoient abordé dans ses états.

(1) Theog. *vers.* 572.

Les mythologues (1) s'accordent constamment à dire que Pollux le vainquit et le tua avec le ceste. Ici, au contraire, il le lie à un arbre après l'avoir vaincu, peut-être pour le tuer ou l'y laisser mourir de désespoir. En cela l'artiste aura suivi quelque autre relation, ou le récit imaginaire de quelques auteurs inconnus aujourd'hui, ou bien aura eu en vue quelque raison particulière, comme nous avons déjà remarqué (2). Il seroit plus intéressant pour l'Art et pour l'Histoire, que l'on connût le tems précis où cet ouvrage a été fait, et s'il est grec ou étrusque. Le sujet en est, sans doute, grec, les Bacchanales sont grecques aussi : c'est à ces fêtes qu'on se servoit de ces sortes de paniers, appelés en latin *cista* ; c'est d'un Grec que les Etruriens apprirent à les célébrer, d'où elles passèrent aux Romains, jusqu'à ce qu'elles en fussent proscrites, l'an de Rome 566. Par l'histoire que nous en donne Tite-Live, on peut conjecturer qu'elles y furent introduites quelque tems avant ; et il passe pour certain que la plupart des habitans de Rome y étoient initiés, et qu'ils y mettoient une grande passion et même du fanatisme. On peut donc être assuré que la *cista* ou corbeille dont est question, est antérieure à cette année, tant par la proscription que par la forme des lettres, et par l'orthographe dont on a donné copie au numéro 10. Eh, pourquoi ne croirions-nous pas que Navius Plazius ait pu faire ce *cista* à Rome, dans le style perfectionné des artistes Grecs ? Pour peu qu'on connoisse l'ART, et que l'on ait quelque habitude de juger les antiques, on voit que la composition générale du sujet, la disposition des figures, l'exactitude des contours, les vêtemens, la Minerve et l'Apollon, qui sont présens au supplice d'Amycus, décèlent la manière des Grecs, qui n'ont presque rien de commun avec l'étrusque ; ce qui prouve que, dès ce tems-là, l'ART étoit très-perfectionné à Rome. On le voit dans l'explication de la planche XXVI du tome second, première partie. C. F.

Statue en marbre grec, appelé en italien, *a Giaccione*, haute de neuf palmes et trois quarts, que possède à Rome, dans le Palais Colonne, le Marquis Massimi : elle a le mérite rare d'être dans toute son intégrité, si ce n'est par une restauration faite à la jambe droite. Il en est parlé au long dans le tome second, première partie, page 253 et suivantes, où l'on N. II.

(1) Apollon, *lib.* 2, au commencement. Valerius Flaccus, *lib.* 4, *v.* 275 *et suiv.* Apollod. *lib.* 1, *cap. ulti.* §. 20, *pag.* 53.

(2) *Tom. I, pag. XCVIII, note* 1.

prouve que c'est une copie du fameux Dioscobole, ou joueur de Disque, statue en bronze par Myron, et qu'il y en a d'autres copies en marbre, bien mutilées. Le jugement que portent de ce célèbre statuaire Quintilien, et bien plus encore Lucien, qui exerça jusqu'à l'âge de trente ans l'art de la sculpture, avant que de se livrer à la philosophie, nous suffisent pour en faire l'éloge et le défendre du prétendu défaut d'avoir le pied retourné contre le naturel. Les artistes de l'antiquité vouloient sur-tout s'illustrer en représentant les héros, ou les autres personnages d'un grand mérite, dans celle de leurs actions qui présentoit le plus grand intérêt, et en même-tems le plus de difficultés à surmonter. Ctésilaus, au rapport de Pline (1), fit en bronze une statue d'un moribond, sur laquelle on pouvoit juger des momens qui lui restoient à vivre. On en peut dire encore autant du Gladiateur mourant du Capitole, que Winkelmann croit être un héraut, et entr'autres, Antemocrite, héraut de Périclès, ou, comme nous le croyons plutôt, un trompette, ou un soldat Spartiate, quoique, dans Démosthènes (2), on voie, par une lettre du Roi Philippe, qu'on éleva une statue en l'honneur de ce héraut. Le Philoctète de Pithagoras faisoit éprouver aux spectateurs, les douleurs qu'il ressentoit de sa plaie (3). L'Apollon du Vatican s'élance pour partir; et le fameux ouvrage d'Agasias, dont nous parlerons ci-après, paroît avoir atteint ce point délicat, dans lequel un guerrier ou athlète étendu et tournant son corps par des efforts incroyables, semble se défendre contre le coup affreux qu'il vient de recevoir. Cela fut certainement l'intention de l'auteur du Dioscobole, comme elle a dû l'être encore dans une autre statue de Lada, vainqueur au jeu de la course, qu'il jeta en bronze, et qui paroissoit presque dans l'attitude de voler, se tenant à peine sur la pointe du pied. On en voit la description dans une épigramme de l'Anthologie grecque (4), que nous donnons sur la traduction latine qu'en a fait le héraut Cunich (5).

Qualis eras, Lada, fugiens pernicior euro,
Vixque imo tangens flammeus ungue solum,
Aere Myro talem fecit: studiumque coronæ,
Et primæ toto e corpore laudis amor,

(1) Voyez *tom. II, part. I, pag.* 241.
(2) *Pag.* 104, *D.*
(3) Voyez à l'endroit cité.
(4) *Lib.* 4, *cap.* 2, *N.* 4.
(5) *Epigr. antholog. Græcor Selecta. p.* 2.

Lœtaque se prodit fiducia : pectore ab alto
Ductam animam summis cernimus in labiis.
Jam fugiet ; palmæ adsiliet jam jamque volucre
Æs, ipso levior quod ciet ars animo.

Ficorini (1) nous donne connoissance de plusieurs fragmens de bustes en marbre, dont l'un porte le nom de Myron, sculpteur ; ils furent trouvés l'an 1734 : mais qui peut assurer s'ils sont de notre Myron ou d'un autre, quand ce nom se trouve être celui qu'on donne à beaucoup d'autres personnages de divers tems, comme à des affranchis et à d'autres (2) ? On ne sait donc quel sujet offre notre statue. Si l'on veut avoir recours à l'Histoire héroïque, on peut croire qu'elle représente un certain Persée, inventeur du Disque (3). Mais si l'on est persuadé que Myron fit la statue du vainqueur à la course et d'autres encore (4), il sera vraisemblable qu'il représenta dans celle-ci un vainqueur d'un autre genre : toutes ces statues se faisoient en bronze, ainsi que le prouvent plusieurs autres, citées par Pline et Pausanias. Sur le front de la figure, il y a deux points en relief, qui sont indiqués dans notre estampe ; il paroît que ces marques sont faites pour l'exécution de l'ouvrage, et que l'artiste les a laissées par inadvertance. C. F.

Statue de marbre blanc, haute de neuf palmes et demi, et de neuf palmes dix pouces sans la plinte, que l'on a placée au Muséum Pio-Clementinum. L'inscription tracée sur l'ourlet de son ample vêtement de fin drap, la fait regarder comme un portrait de Sardanapale, ce Roi de Syrie, si célèbre par le genre de vie voluptueuse et efféminée qu'on lui prête. Mais la longue barbe de la statue ne peut convenir à ce Roi, qui étoit dans l'usage de se raser tous les jours ; ce qui a fait penser qu'elle étoit plutôt le portrait d'un ancien Sardanapale guerrier, recommandable par ses mœurs, ainsi que notre auteur l'a soutenu dans le tome second, première partie, page 18 et 19 ; sans cependant réfléchir que ce Sardanapale est à peine connu dans l'Histoire Ancienne, d'où l'on doit conclure qu'il n'intéressoit pas assez les Grecs et les Romains, pour en multiplier tellement l'image, qu'outre la statue dont nous parlons, il y a encore N°. III.

(1) Gemm. *antich. litt. pag.* 126.

(2) Sénèque, *de morte Claudii*, Grassero, *de antiq. Nemaus. in suppl. Sallengre*, *tom. I*, *col.* 1080. Gori, *columnar. etc. in suppl. Poleni*, *tom. III*, *col.* 289.

(3) Pausanias, *lib.* 2, *cap.* 16, *pag.* 146.

(4) Voyez *tome II*, *partie I*, *page* 252, aux notes.

plusieurs têtes pareilles, dont une dans le Palais Farnèse, une autre qui a passé de Rome en Sicile (1), et une troisième connue sous le nom de Pluton. D'ailleurs, si cette figure n'étoit pas celle d'un homme voluptueux, on ne le verroit pas avec un ajustement recherché, qui ne convient qu'à une femme. Nous avons dit dans la note 1 de la page 19 du tome second, première partie, déjà indiquée, qu'elle ressembloit à la figure qu'on nommoit *Trimalcion* dans tant de bas-reliefs, qui n'est cependant autre qu'un Bacchus. Et pour le prouver, nous avons fait graver sur cette planche le profil d'une tête de Bacchus oriental, avec la barbe (2), dont la chevelure est nouée par-derrière, comme elle l'est à celle de cette statue, à beaucoup de figures de bas-reliefs, reconnus pour Prêtres de Bacchus, et des vases dits étrusques qui lui étoient consacrés. Mais voyant que cette opinion a été soutenue et bien prouvée par l'Abbé Visconti, dont l'érudition et la juste critique ont tant de valeur, nous renverrons à son ouvrage le lecteur qui voudra s'en instruire (3). L'inscription du nom qui est sur le bord de la draperie, doit être regardée ou comme un équivoque ou comme une imposture, ainsi qu'on en voit une infinité d'exemples.

N°. IV. Therme d'Alexandre-le-Grand, plus grand que le naturel; il est très-intéressant en ce que, jusqu'ici, c'est le seul qui porte son inscription antique. Il en est question dans le tome second, première partie, pag. 303, not. 1. Tout porte à croire que c'est véritablement le portrait de ce fameux conquérant; ce qu'on ne peut affirmer des autres têtes, telles que celle de la villa Borghèse, et des autres dont on s'est entretenu. Nous avons déjà vu, dans l'explication de la vignette onzième du tome premier, que l'on n'est pas d'accord sur l'original de la figure qui se trouve sur les médailles dites d'Alexandre. On peut en dire autant d'une autre tête donnée par Liebes (4) et Naumann (5), qu'on dit être le véritable portrait de ce héros. Il regarde en haut, en se penchant en arrière; sur le revers est un lion monté par Cupidon : la première, où l'on croit reconnoître Alexandre, est d'argent; et l'autre est en bronze du tems d'Alexandre-Sévère, son grand admirateur. Cette tête a véritablement de la ressemblance avec celle du Capitole publiée

(1) Riedesel, *Voyage en Sicile, etc. let.* 1, *page* 10.

(2) Voyez ci-devant *tom. I, page* 381 *et* 382.

(3) *Mus. Pio-Clem. tom. II, tab.* 41.

(4) *Gotha numism. seu Thes. Frideric. num. cap.* 4, §. 5, *pag.* 101.

(5) *Popul. ctrg. numi. veter. ined. pag.* 156.

par Winkelmann (1), avec celle de la collection du Grand-Duc à Florence, et avec quelques autres que l'on pense être le portrait d'Alexandre. Mais si nous voulions le soutenir, il faudroit en même-tems avouer qu'on a altéré un peu la justesse de ses traits pour y imprimer quelque chose de divin. En considérant qu'autour de la tête, qui est au Capitole, il y a des trous pour recevoir les rayons de la couronne, qui se mettoit au personnage qu'on vouloit représenter avec les attributs du Soleil : l'expression de la tête est telle dans cette médaille-ci et dans celle du Grand-Duc, que quelques-uns ont cru y reconnoître Alexandre mourant ou pleurant la mort d'un de ses favoris. Archelaüs nous dit, dans Plutarque (2), que Lysippe fit un portrait d'Alexandre tournant son visage vers le ciel, comme il avoit coutume de le porter; et que d'autres voulant le rendre dans cette attitude, ne savoient pas lui conserver son véritable caractère; d'où l'on peut inférer que c'étoit un mérite qui étoit particulier à ce statuaire. Ce n'étoit pas ainsi que *Pyrgotèle*, qui eut le privilége de le graver en pierres, exprimoit la physionomie de ce héros; ni Apelle qui, au rapport de Plutarque, le peignit dans l'attitude de foudroyer. Qui sait si notre therme n'est pas copié d'après les portraits originaux de ces deux artistes, ou s'il ne seroit pas original, ou tiré d'un original sculpté en marbre, dont on ignoroit l'auteur? Si Alexandre lui-même n'eût pas été content de la manière de Lysippe, qu'il avoit chargé de faire son portrait en bronze, ne pourroit-on pas penser que les autres artistes se seroient efforcés, suivant l'usage qu'inspire l'adulation (3), de diminuer le défaut qu'il avoit de pencher la tête sur l'épaule gauche, et que par cette raison on apercevoit, dans le therme, une légère grosseur au col de ce côté, qui lui fait pencher la tête du côté opposé, et comme nous l'avons observé à la page 301, note 2 du tome II, première part. Caracalla voulant imiter Alexandre, portoit quelquefois la tête sur l'épaule gauche, et ne la levoit pas vers le ciel, ainsi qu'on le voyoit sur ses portraits, au dire d'Aurelius Victor. La hauteur du therme est en tout d'environ trois palmes : le visage en est bien conservé, à l'exception du nez qui est cassé, et de la peau qui est un peu usée. Le marbre

(1) *Monum. antic. inedit.* N°. 175.

(2) Dans la vie d'Alexandre, *oper. tome I, pag.* 666, *B, e, De fort.* Alexandre, *orat.* 1, *tom. II, pag.* 335, *B.*

(3) Dion Chrysostome, *orat.* 57. *pag.* 466.

est du chipollin-statuaire. Ce marbre chipollin, qui étoit de diverses espèces, se tiroit du territoire de la ville de Cariste dans l'isle d'Eubée (1), à présent Négrepont, appelé par cette raison Caristien ; on en faisoit principalement des colonnes. Sa couleur blanc-pâle, et le ton de vert-clair, lui ont fait donner le nom de marbre de couleur variée, par Strabon, à l'endroit qu'on vient de citer, et par Sénèque (2) le poëte. Paul-le-Silenziaire (3), et S. Isidore (4) le nomme vert, et le Stace (5) le compare à l'eau de la mer. On peut voir encore Cariophile (6). Lorsque l'auteur des notes sur *Nardini* (7) avance que le chipollin est le marbre phrygien des anciens, il n'aura pas réfléchi à la description qu'ils en donnent, et qui nous fait connoître que le marbre phrygien ou synnadéen, c'est-à-dire, de la ville de Synnade en Phrygie, est celui qu'on appelle aujourd'hui violet. Tous s'accordent à le nommer blanc-jaspé, ou mêlé de tâches violettes ou couleur de sang. Stace en parle ainsi (8) :

Sola nitet flavis Nomadum decisa metallis
Purpura, sola cavo Phrygiæ quam Synnados antro
Ipse cruentavit maculis lucentibus Atys :
Quasque Tyrus niveas secat, et Sidonia rupes.

Et dans la description de la villa Sorrentina par Pollion-Félice (9) :

Synnade quod mæsta Phrygiæ fodere secures
Per Cybeles lugentis agros : ubi marmore picto
Candida purpureo distinguitur area gyro.

Dans Sydonius Apollinaire (10) :

Cedat puniceo pretiosus livor in antro
Synnados.

Claudien (11) :

Purpureis cui cedit synnada venis.

(1) Strabon, *lib.* 9, *pag.* 667 *et suiv. lib.* 10, *pag.* 684. Pline, *lib.* 36, *cap.* 6, *sect.* 8. Eustaze sur Homère, *Iliad. lib.* 2, §. 17. *tome II*, *pag.* 586 de l'édition du P. Politi.

(2) *In Troade*, *vers.* 837.

(3) *Descript. Templ. S. Sophiæ*, *part. II*, *vers.* 203.

(4) *Orig. lib.* 16, *cap.* 5.

(5) *Sylv. lib.* 1, *cap.* 5, *vers.* 34 ; *lib.* 2, *cap.* 2, *vers.* 93.

(6) *De anti. marmori. pag.* 18 *et suiv.*

(7) *Roma. antiq. lib.* 3, *cap.* 12, *pag.* 108.

(8) Sylv. *lib.* 1, *cap.* 5, *vers.* 36. *et suiv.*

(9) A l'endroit cité, *lib.* 2, *cap.* 2, *vers.* 8 *et suivans.*

(10) *Carmen* 22, *vers.* 137.

(11) In Eutrop. *lib.* 2, *vers.* 271.

et

et Paul le Silenziaire : *Purpureo simul, ac argenteo flore suaviter coruscantem.* Julien l'Apostat parle (1) d'un espèce de marbre blanc phrygien, auquel il compare les morceaux de glace rompus qui flottent dans la Seine, lequel marbre doit être différent du violet. C. F.

Statue de marbre blanc, un peu plus grande que nature, de la collection de la villa Borghèse. Elle représente Apollon s'amusant à piquer, avec une flèche, un lézard qui rampe sur un tronc d'arbre : on l'appelle en conséquence le *Sauroctonos* ou tueur de lézard. L'original est du célèbre Praxitéle, et a été décrit par Pline et par Martial. *Voyez* tome I, page 478, et tome second, première partie, pag. 267 et suiv. Winkelmann, page 270 et 377, voudroit enlever à l'Histoire des Artistes, un autre Praxitéle, dont parle Cicéron (2), et qu'il prétend être Pasitèle, le même dont parle Pline (3). Et dans le Traité préliminaire des *Monumenti antichi inediti,* il voudroit bien encore corriger un autre endroit de Pline, où il fait mention (4) d'un Praxitéle, qui vivoit environ du tems de Pompée. Il nous semble que ce Praxitéle n'est pas le même dont parle Pline en deux autres endroits; parce qu'il l'appelle quelquefois Pasitèle (5); et du sens de ses paroles, on doit conclure que c'est un autre Praxitéle, dont le nom est encore rappelé dans le Scholiaste de Théocrite, ainsi que Junius l'observe (6). Il est aussi question d'un Praxitéle statuaire, maître de Stephanus, dans une inscription que ce dernier a mis à une figure nue, en marbre, que l'on croit représenter un des Ptolémées : elle est dans la villa Albani, et a été donnée dans une estampe par l'abbé *Marini* (7), qui sur cela a relevé l'erreur de Winkelmann. Nous ne savons si c'est le même Praxitéle dont parle Pline. C. F. N°. V.

Bas-relief en marbre blanc de la villa Albani, d'un travail très fini, et qui représente Antinoüs, favori d'Adrien, couronné d'une guirlande de fleurs de lothos : il est de grandeur naturelle; on le voit ici tel qu'il étoit avant sa restauration. On voit qu'il tenoit dans la main gauche, une espèce de ruban, ou de ceinture, et non une couronne de fleurs comme le prétend l'abbé Bracci. *Voyez* tome second, première partie, N°. VI

(1) *Misopog. oper. S.* Cyrilli *Alexa. tom. I, page* 341. B.

(2) *De Divin. lib.* 1, *cap.* 36.

(3) Voyez *pag.* 270 *du tom. II, p. I.*

(4) Voyez même page, *not.* 1.

(5) *Lib.* 33, *cap.* 9, *sect.* 45.

(6) *Catal. archit. etc. pag.* 176.

(7) *Iscr. Albane, cl.* 5, N°. 147, *pag.* 177

page 464, et l'explication de la planche II du tome second, deuxième partie.

N°. VII. Statue en marbre blanc grec, ouvrage d'Agasias, dont le nom en caractère grec est tracé sur le tronc d'appui : elle fait un des premiers et des plus beaux ornemens de la villa Borghèse. Le nom de cet artiste ne se trouve, autant que nous sachions, dans aucun auteur, et il n'est pas venu jusqu'à nous, dont les écrits nomment ce statuaire. Le sujet de cette figure a donné lieu à des disputes ; mais en vain s'est-on épuisé pour le trouver. La dénomination vulgaire de GLADIATEUR est sans fondement ; on la lui aura donnée comme à tant d'autres statues de héros Grecs, parce qu'on avoit toujours en vue des personnages Romains. Winkelmann (1) a observé que l'oreille antique de cette figure, est faite comme celle des *Pancratiastes*, ou athlètes au pugilat, ainsi qu'il l'avoit remarqué dans leurs statues. Cela nous paroît vrai, mais pour cela nous n'assurerions pas que celle-ci représente un de ces gladiateurs, comme le fait Winkelmann. Nous en inférerions tout au plus, que l'original de cette statue se sera exercé dans les Gymnases, et qu'il y aura été représenté en guerrier. L'attache de son bouclier se voit encore au bras gauche, et on peut croire, par les trous qui y sont, que cet écu aura été de bronze. De la main droite restaurée comme la gauche, il aura été armé de l'épée. Pour le reste de la figure, il ne faut pas s'étonner de la voir nue, le sculpteur voulant faire une figure où toutes les vérités de la nature fussent exprimées, n'aura pas voulu la couvrir en partie par le casque, la casaque, le ceinturon et le fourreau de l'épée ; c'est chose assez ordinaire dans les *Monumenti antichi* de Winkelmann, et sur les monnoies, que d'y voir les guerriers sans casque, sans habillement, avec la seule lame et le bouclier. L'action que présentent les bras de notre statue, n'est pas certainement celle d'un homme qui cherche à se défendre des coups qu'on lui porte d'un côté, et qui de l'autre poing veut en porter un à son adversaire, mais celle d'un guerrier qui pare ou cherche à parer du bras gauche avec son bouclier, tandis que du bras droit il veut toucher son ennemi et le frapper de dessous en-dessus : mais quel est ce guerrier ? C'est ce qu'il n'est pas aisé de dire.

Entre beaucoup de conjectures, il y en a trois qui nous paroissent

(1) Voyez *tom. I, pag.* 167.

motivées. Premièrement, on veut que ce soit un Ajax, fils de Télamon, dont Dictys de Crète (1) nous apprend un trait signalé qui pourroit bien s'appliquer à l'attitude de notre statue, à savoir, que poursuivant avec courage et sous les murs de leur ville, les Troyens qui se retiroient dans leur enceinte, il sut se garantir avec son bouclier, d'une nuée de pierres et de mortier qu'on lui lançoit du haut des murailles, sans cependant cesser de charger les ennemis : *Ajax Telamonius insecutus, etc.* En second lieu, ce pourroit bien être aussi l'autre Ajax, fils d'Oilée, qui se voit en cette attitude, également armé du casque, sur les monnoies de Locre, sa patrie (2), apparemment parce que dans un beau moment de valeur, il se signala par quelqu'action qui exigeoit cette attitude. Enfin, on peut croire que cette statue a été érigée en l'honneur de Léonidas de Sparte, qui se rendit si fameux, pour avoir combattu courageusement avec seulement trois cents soldats, contre l'armée nombreuse de Xerxès, dans les défilés des Thermopiles; trait de bravoure célébré avec enthousiasme par les écrivains Grecs (3) et Latins (4). On pourroit donc croire, avec raison, que c'est ce Léonidas qui fait les plus grands efforts pour résister à une si puissante armée. Caton, dans Aulugelle, écrit que Léonidas et ses compagnons furent célébrés, dans toute la Grèce, par des éloges et par des inscriptions, des statues et d'autres monumens élevés en leur honneur : Hérodote, Strabon et Pausanias (5) parlent de ces monumens. Nous avons fait remarquer à la page 436, tome second, première partie, l'opinion de Lessing, qui y reconnoît le Général Chabrias : elle est sans fondement, et a été rejetée par son propre auteur, dans ses lettres sur l'antique (6); il s'appuie des autorités de Diodore (7) et de Polienus (8), qui, dans leur explication de l'attitude de Chabrias, s'accordent avec Cornelius-Nepos, et qui en font la plus claire description. On voit sur le visage de la statue, un caractère de portrait, et des agrémens qui ne sont propres ni à un héros, ni à un Souverain; d'où l'on pourroit soupçonner aussi qu'elle représente

(1) *De bello* Trajano, *lib.* 4, *cap.* 20, *p.* 99, édit. d'Amsterdam, 1702.

(2) Golztius *Græcia*, *planch.* 18.

(3) Hérodote, *lib.* 7, *c.* 220 *et suiv. pag.* 608 *et suiv.* Diod. *lib.* 11, §. 9, *tom. I*, *pag.* 410 *et suiv.* Strab. *lib.* 1, *pag.* 20.

(4) Cicéron. *de fin. lib.* 2, *cap.* 30, *N°.* 97. Senèque, *de Benef. lib.* 6, *cap.* 31, *epist.* 82.

(5) *Lib.* 3, *cap.* 14, *pag.* 240.

(6) *Part.* 2, *pag.* 38.

(7) *Lib.* 15, *sect.* 32, *tom. II*, *pag.* 27.

(8) Strat. *lib.* 2, *cap.* 1, *not.* 2.

un simple soldat qui s'est distingué dans l'affaire des Thermopiles, ou dans quelqu'autre évènement remarquable, si l'on ne veut pas dire que le statuaire a fait des changemens aux traits de son héros. C. F.

N. VIII L'Apothéose d'Homère, sur un vase d'argent, en bas-relief, et conservé à Herculanum. Le poëte est assis sur un aigle, dont les ailes déployées indiquent qu'il est au moment de prendre son vol. Le Comte de Caylus, qui a publié ce vase, tome 2, planche 41 de son Recueil d'antiquités, est indécis sur ce qu'il représente, mais Winkelmann, qui a eu occasion d'examiner le monument même, ne laisse point de doute sur cet objet. *Voyez* page 238, tome second, première partie. C. F.

N. IX Statue en bronze d'environ vingt palmes de haut, élevée dans la place publique de la ville de *Barletta* dans la Pouille. Nous avons dit, à la page 514, note 1 du tome second, première partie, que ce pouvoit être Constantin, ou l'un de ses fils, à en juger d'après le dessin que nous a si galamment envoyé D. Emmanuel Mola, préfet du collége royal, et académicien de *Bari :* bien que cet homme modeste nous ait avoué qu'il a employé une main peu habile, il doit néanmoins se savoir gré de nous avoir procuré l'image d'un monument si intéressant, et de ce que son bon goût l'ait porté à contribuer par-là, à l'édition des Œuvres de Winkelmann : pour nous, contens d'en avoir pu donner une idée au public, nous désirons que quelqu'artiste habile en fasse un dessin plus exact, et d'une plus grande beauté. Les personnes les plus éclairées de *Barletta*, croient que c'est un Constantin. On le nomme communément Héraclius. Mais, outre que la figure ne ressemble pas aux médailles de cet Empereur, qui ont de la barbe et une physionomie tout-à-fait différente (1); il est impossible que, vers le milieu du septième siècle, époque de la décadence totale des Beaux-Arts, on ait pu faire une statue si magnifique, d'un style si *grandiose*, et d'un travail d'un si grand mérite, à moins que nous ne voulions avancer que cette statue, suivant un usage commun dans le Bas-Empire, après avoir été faite pour un autre Empereur, d'un tems anterieur, n'ait été, dans quelque occasion, dédiée à Héraclius, sans qu'on ait eu égard à la ressemblance. L'estimable *Mola* me prévient que la croix est moderne, et que la statue porte sur la tête une couronne

(1) Voyez Bandurio, *num. imperat. Rom. tom. II*, *pag.* 676 *et suiv.*

de laurier, usage peu ordinaire aux Empereurs Chrétiens, mais que je trouve plutôt sur les médailles que sur les pierres gravées. Les deux statues du fils de Constantin ou de Constantin lui-même, sur l'escalier du Capitole, semblent couronnées de chêne. C. F.

Statue de Démosthène en action de haranguer, avec un volume en mains. Le dessin est fait d'après un plâtre appartenant à M. Jenkins, Anglois, demeurant à Rome : l'original, en marbre blanc, est passé en Angleterre. Il en est fait mention au tome second, première partie, page 307, note 4. La physionomie est précisément celle des têtes aujourd'hui reconnues pour le portrait de ce Prince des orateurs Grecs (1), et du bas-relief dont nous avons parlé ci-devant au n°. 8. Dans tous ces portraits, la lèvre de dessous est retirée en-dedans, sans doute, pour exprimer le bégaiement, défaut que Cicéron (2), Valère-Maxime (3), Plutarque (4), Diog. Laërce (5) et beaucoup d'autres donnent à Démosthènes. Il avance les bras en attitude de gesticuler, parce qu'il raconte lui-même (6) (ce qui est sans replique), que de son tems on étoit généralement dans l'usage de faire des gestes avec la main ; au lieu que dans les âges précédens, Périclès, Thémistocle, Aristide et beaucoup d'autres, tenoient la main sous leurs vêtemens en prononcant leurs discours ; et on en a la preuve par une statue de Solon, élevée en son honneur, cinquante ans avant Démosthènes (7), à Salamines, dans laquelle ce législateur a les mains placées sous son manteau : remarque importante pour reconnoître leurs figures, si jamais on en découvre : *Veteres oratores Pericles, Themistocles, Aristides, etc.... Adeo modesti fuerunt, etc.* N°. X.

Hercule Farnèse, en état de repos, après avoir vaincu le lion de la forêt de Némée. Il est appuyé sur sa massue ; il porte les dépouilles de l'animal qu'il a dompté, et tient trois pommes dans sa main droite qu'il porte derrière lui. Winkelmann en donne pour raison, tome second, première partie, page 342 et suiv., qu'il se repose de son entreprise au jardin des Hespérides. Les jambes sont faites par Guillaume Laporta, sur le modèle en terre cuite qu'en a donné M. A. Buanoroti, et d'une N°. XI.

(1) Celle du Capitole étoit donnée par Bottari, dans *le tom. I, tabl.* 32, pour un Pythagore.

(2) *De Divin. lib.* 2, *cap.* 46, *N°.* 96.

(3) *Lib.* 8, *cap.* 7, *N.* 1, *in Extern.*

(4) Dans sa vie, *op. tom. I, pag.* 856.

(5) *Lib.* 2 *segm.* 108, *tom. I, pag.* 145.

(6) *Orat. in Timarch. oper. pag.* 264. C.

(7) *Orat. de falsalegat. pag.* 332. C.

telle excellence, que les jambes antiques ayant été trouvées en 1560, aujourd'hui placées dans la ville Borghèse, Michel-Ange pensa qu'on devoit laisser subsister celles qui étoient restaurées (1). Nous nous sommes conformés, dans le tome second, première partie, page 344, note 1, à l'opinion de Hayne, qui veut que cette fameuse statue ait été apportée à Rome par l'Empereur Antonin Caracalla, qui la plaça dans ses thermes. On en voit encore la figure sur une médaille des Messéniens, du tems de Septime-Sévère, père de Caracalla (2), et sur un médaillon des Tralliens (3). Nous ignorons s'ils le firent pour orner leurs monnoies d'une copie de cette statue, ou par flatterie pour Caracalla. Libanius (4) fait la description d'une statue d'Hercule, sans en dire la matière ni le nom de l'artiste, ni celui du lieu où elle étoit placée, et qui paroît parfaitement conforme à la nôtre. Il est constant qu'on en fit beaucoup de copies, dont une, un peu altérée, est placée à côté de celle-ci dans la cour du Palais Farnèse. Le Prélat *Guarnacci* à Volterra, en possède une dont nous avons parlé, pag.347, note 1, du tome II, première partie; et il y en a encore une petite en bronze à la villa Albani. L'artiste Glycon, auteur du bel Hercule, est inconnu dans l'Histoire; mais supposé que cette statue ait été transportée à Rome par Caracalla, il n'y auroit rien d'étonnant en cela, et nous pensons, avec Mengs (5), qu'on ne peut raisonnablement en former un argument pour douter de l'authenticité de ce nom; puisque Pline, qui nous a donné presque toutes les statues qui étoient à Rome de son tems, est mort long-tems avant Caracalla; il ne pouvoit parler de celle-ci : et les auteurs postérieurs, dont les récits, à cet égard, seroient de quelque poids, sont infiniment rares. Nous disons la même chose du statuaire Agasias, dont il a été parlé ci-devant au n°. VII, et des autres statues apportées à Rome depuis Pline. Winkelmann traite de cet Hercule dans le tome I, pages 385, 388, 458, 483; et dans le tome second, première partie, pag. 342 § 52, où il le compare avec cette autre statue d'Hercule, appelée le *Torse du Belvédère*, dans laquelle ce Dieu est représenté assis et dans le repos, son

(1) Voy. la note de Nardini, *lib.* 7, *cap.* 6.

(2) Pellerin. *Mél. des médail. tom. I*, *pl.* 1, N°. 4.

(3) Mazzoleni, *num. œrea max. moder. Musæi Pisani*, *tom. I*, *tab.* 39, N°. 6.

(4) *Oper. tom. II*, *page* 707.

(5) Framm. *dilett. oper. tom. II*, *pag.* 20.

bras droit est appuyé sur la cuisse droite, et le gauche (et non le droit, comme le dit par distraction Winkelmann), est levé vers la tête, peut-être aussi est-il posé sur la massue. Dans l'inscription qui se trouve sur l'une et l'autre statue, l'ω est fait à l'usage courant, forme de lettre que Winkelman prétend ne se pas trouver dans les médailles qui ont précédé Polémon, Roi de Pont, du tems d'Auguste : mais ensuite, pag. 310 du tome second, première partie, et par réflexion, il dit que ce caractère se trouve dans les médailles des Rois de Syrie. Nous l'avons trouvé sur les monnoies des Salentins (1), qui doivent être bien plus anciennes, et sur celles des Egiens, qui doivent avoir été frappées lorsque la ligue des Achéens étoit encore subsistante (2), comme l'observe Eckel qui les a données au public (3). C. F.

Statue de la ville Borghèse, en marbre blanc, de grandeur naturelle, plus connue sous la fausse dénomination de *Bélisaire*, que sous celle de *Diogène*, que quelques-uns lui ont donnée. Winkelmann (page 509, du tome second, première partie) trouve absurde qu'on ait donné le nom de Bélisaire à cette statue, et propose d'autres conjectures qui ne vont pas trop au sujet. Pour nous, nous penserions que c'est plutôt la statue du philosophe Chrysippe, ou au moins une copie de celle qui étoit placée dans le Céramique d'Athènes (4), dont Cicéron (5) donne une description qui se rapporte entièrement à celle-là. *At etiam Athenis, ut a patre audiebam, facete, et urbane Stoicos irridente, statua est in Ceramico Chrysippi, sedentis porrecta manu, quæ manus significat illum in hac esse rogattuncula delectatum : num quidnam manus tua sic affecta, quemadmodum affecta nunc est, desiderat ? Nihil sane, etc.* Sidonius Apollinaire, que nous avons cité, tome second, première partie, pag. 506, seconde col. de note, parle d'une peinture dans le Gymnase ou Prytannée d'Athènes, où Chrysippe étoit représenté serrant les doigts d'une de ses mains comme pour compter. *Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis :* d'où l'on peut conclure que cette position de la main étoit un signe caractéris- N°. XII.

(1) Paruta, *Sicil. num. tab.* 113. *N*°. 1. 6. Castelli, Prince de la Tour-Muzza. *Sicil. etc. vet. num. tab.* 67, *N*°. 2, 5.

(2) *V. Tome II, partie I, page* 327 *et suiv*

(3) *Numi. vet. anecd. tab.* 8, *N*°. 7, 9, *page* 117.

(4) Voy. ci-devant *tom. I, pag.* 25, *not.* 2.

(5) De Finib. *lib.* 1, *cap.* 2.

tique pour le reconnoître. Il paroît évident que notre statue représente un philosophe, tant par la physionomie que par le manteau et le reste de l'habillement. On voit dans les Musées et chez les auteurs d'autres figures données pour celle de ce Prince des philosophes Stoïciens, mais sans fondemens certains. Si celle-ci est vraiment la sienne, nous aurons le plaisir d'avoir découvert un portrait intéressant, et de le joindre à tant d'autres personnages célèbres de l'antiquité, reconnus ou découverts depuis peu d'années. C. F.

N°. XIII. Bas-relief en marbre de la ville de Capoue, et dépendant de son antique théâtre. Notre gravure est copiée de celle de Mazochi (1), qui en a donné une ample explication. On voit sur l'angle, un serpent qui désigne le génie (2) du théâtre, comme l'indique assez l'inscription placée au-dessus : GENIUS THEATRI. La figure qui est auprès fait un sacrifice ou une libation avec une patère dans la main droite, et une corne d'abondance dans la gauche. Mazochi croit que les trois figures suivantes sont Jupiter, Minerve et Diane; Divinités adorées dans le capitole de Capoue. Minerve, Déesse des Arts et des Sciences, semble enseigner et montrer quelque chose au tailleur de pierre qui est assis et travaille un chapiteau; mais, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la machine d'à côté, faite pour lever un grand poids, et qui élève ici une colonne par le moyen d'une corde et de deux poulies. La grande roue tournée par deux hommes, est réellement celle décrite par Vitruve (3), ce que n'a pas entendu Galiani, comme nous l'observerons en son lieu. Il en est fait mention dans Lucrèce : (4)

Multaque per Trochleas, et Tympana pondere magno
Commovet, atque levi sustullit machina nisu.

Ce bas-relief est fait par un LUCCEIUS PECULIARI., entrepreneur, qui s'étoit chargé de faire l'avant-scène du théâtre, parce qu'il en avoit reçu l'avis en songe par Minerve, qu'on voit dans l'action de lui

(1) *In mus.* Camp. Amph. *cit. pag.* 158, Neapoli, 1727.

(2) Voyez Spanhemius, *de præs. et usu num.* *Dissert.* 4, *page* 221, et le Pitt. d'Ercol. *tome I*, *tab.* 38, *pag.* 203, N°. 17

(3) *Lib.* 10, *cap.* 9.

(4) *Lib.* 4, *vers.* 903

indiquer

indiquer ses volontés, ainsi qu'on le lit dans l'inscription qui est dessous. C. F.

Notre auteur ayant donné, dans la préface des observations sur l'Architecture, que nous avons insérées à la fin de la première partie du tome second, une description un peu vague des ruines majestueuses qui nous sont restées de l'ancienne cité de Possidonia, depuis appelée *Pœstum* : il nous a paru utile aux Beaux-Arts d'y ajouter quelques notices plus exacts que nous nous sommes procurées dans l'excellent ouvrage que le P. Paolo a publié depuis sur ces monumens, et d'en extraire les figures des édifices, réduites en petit avec leurs mesures, calculées par Modules et par palmes napolitains, et de les insérer à la fin du même volume. Nous commençons par le plan de la ville, sur lequel sont désignés les murs, les portes et les lieux où existent les restes des bâtimens avec leurs dénominations. Mais avant que de rien assurer sur le nom de cette ville, il faut examiner si l'on doit l'appeler Possidonia, Posidonia, ou Pœstum; et il sera bon de motiver ce que l'on dira sur sa fondation et sur ceux qui l'ont habitée. Dans les notes que nous avons ajoutées à la préface de Winkelmann, nous avons rapporté encore le sentiment du lumineux P. Paolo, qui regarde les édifices de cette ville, les murs et tout ce qui en dépend, comme des ouvrages étrusques plus anciens que l'architecture grecque, bien que l'ordre d'architecture employé dans ces temples soit le véritable dorique des Grecs. Aussi l'on est communément dans une opinion contraire à celle du P. Paolo, à l'égard de la nation qui a construit ces monumens; on la croit grecques d'origine, à cause de l'ordre grec qui, comme nous l'avons dit, est celui qui se reconnoît dans les ruines. Les raisons qui ont pu confirmer cette ancienne croyance, sont en grand nombre, et méritent bien quelque attention : nous allons les rapporter. Premièrement, il semble incroyable que des bâtimens si bien conservés, ou au moins leurs murailles, ainsi que le grand temple, puissent se juger faits dans un époque antérieure à l'architecture grecque, et avant le siècle de la guerre de Troye (1). En effet, l'histoire et le style de ces bâtimens doivent incontestablement les faire regarder comme des ouvrages grecs. On ne sait rien de Pœstum, avant eux, N°. XIV

(1) Paolo, *Dissertaz.* 2, *num.* 29, *pag.* 43; *Dissert.* 3, *N°.* 7, *pag.* 70 : et voyez ci-devant, *pag.* 54.

ni du Pésitan, imaginé par Mazochi (1), ni de Possidonie. Strabon (2) en donne l'histoire dans un sommaire, et regarde les Sybarites comme les fondateurs de cette ville, après avoir chassé du pays les premiers peuples inconnus qui l'habitoient. Le P. Paolo (3) croit que les Sybarites ne furent pas fondateurs de la cité actuelle, mais qu'ayant relevé les murs de celle qui avoit été anciennement bâtie par les Etrusques, ils en restèrent tout naturellement les maîtres. Mais comment peut-on supposer qu'une ville, jusqu'alors bien entourée de murailles, si riche, si puissante, et si bien peuplée, ait été lâchement abandonnée à une poignée de Grecs, de Sybarites; et que s'enfuyant vers les montagnes, les habitans légitimes en aient laissé tranquillement la possession à ces usurpateurs? La difficulté de cette question consiste dans le sens d'un mot grec ἔθεντω *ethento* (4)....... Supposons encore que ce mot renferme le double sens d'édifier et de détruire, la règle de la bonne critique nous fera toujours une loi de suivre le sens le plus ordinaire, et celui-là l'est beaucoup plus, qui, dans les cas particuliers, se trouve confirmé par les auteurs, comme il paroît l'être dans le sens de bâtir et de fonder une ville dans Scimnus de Chio, ou Marcian d'Héraclée, lequel, dans sa description de la Terre (5), dit que Possidonie fut bâtie par une colonie de Sybarites, comme l'avance aussi Strabon, qui se sert d'une expression nullement équivoque : ἥν φασι Συβαρίτας ἀποικίσαι ποτέ : *olim Sybaris alumnos condidisse hanc ferunt* : De même Solin, l'appelant du nom de Pœstum, qui lui a été donné depuis (6), fait remarquer que les Doriens en furent les fondateurs, parce que les Sybarites étoient une colonie des Achéens, appelés *Doriens*, comme le dit Strabon (7), parce qu'après le siége de Troye, ils furent reconduits par Dorus (8) en leur patrie. Ce ne sont pas les Doriens de la Phénicie, comme le prétend Mazochi (9), pour faire les Phéniciens fondateurs de Pœstum; et Aristote (10) dit bien que

(1) *In reg. Hercula. mus. an. tab. collec. de Pæsti orig. pag.* 499.

(2) *Lib.* 5, *in fine*, *pag.* 384.

(3) *Loc. cit.* N°. 8, *et suiv. pag.* 26 *et suiv.*

(4) Voyez ci-devant, *pag.* 16 *et suivante de ce volume.*

(5) *Pag.* 10, Aug. Vindel. 1600.

(6) Polyhistor, *cap.* 2.

(7) *Lib.* 6, *pag.* 105.

(8) Platon *de Legib. lib.* 3, *oper. tom. II*, *pag.* 682. D.

(9) Endroit déjà cité.

(10) *De Republica*, *lib.* 5, *cap.* 3, *op. tom. III*, *pag.* 520.

non-seulement les Achéens furent les fondateurs de Sybaris, mais encore qu'ils y vinrent avec les Trézéniens qui étoient leurs voisins, et avoient été leurs sujets (1); mais ceux-ci n'avoient rien de commun avec les Doriens de la Phénicie. Au reste, que les Doriens aient fondé ou non la ville de Pœstum, il nous reste encore à examiner à présent quels ont été les constructeurs des murs et des temples qui sont encore sur pied. La raison veut que l'on en attribue la construction à ce peuple, dont le goût a la plus grande conformité avec le style des bâtimens, par toutes les circonstances que nous fournit l'Histoire. Or, rien de tous ces points ne peut convenir aux Etrusques. D'abord, les Grecs ne nous ont rien appris, ni de la magnificence de la ville, ni de ses fondateurs, ni de la nation qui l'avoit possédée, ni du nom qu'elle avoit eue. Ce que nous savons de plus clair, par Scimnus de Chio, que nous avons cité, et par Strabon (2), c'est que les Enotriens habitèrent alors ces contrées. On sait, à un jour près, quand les Grecs ou la colonie des Sybarites en ont été maîtres, en comptant de la fondation de Sybaris dans l'Olympiade XIX, suivant Eusèbe dans sa Chronique, ou quelque année avant, suivant Scimnus, et de sa ruine qui arriva dans la LXVIIIe. Olympiade (3). Maintenant, en considérant tout ce que l'Histoire nous offre, nous voyons que la ville de Possidonia, ce qui veut dire ville de Neptune, fut ainsi nommée par les Grecs, et ensuite elle prit le nom de Pœstum (4), soit par abréviation, soit par corruption du premier nom, selon ce que remarque Salmasis (5). Aussi une grande partie des monnoies trouvées en cette ville, et elles sont en grand nombre, portent le nom de Possidonia; elles sont publiées par beaucoup d'auteurs, et notamment par le P. Paolo (6); toutes sont du tems des Grecs, ainsi qu'on peut le juger par la beauté du travail et par la forme des lettres, qui non-seulement sont grecques, mais encore de celles dont on se servoit dans ces tems-là, qui, en général, sont bien mieux faites que celles qu'on employoit du tems des Romains (7). C'est à cette époque et quelque tems après, que tous les

(1) Pausanias, *lib.* 2, *cap.* 30, *pag.* 183.

(2) *Lib.* 6, *pag.* 588. C.

(3) Voyez ci-devant *tom. II, part. I. pag.* 3, et Scaliger, à l'endroit cité.

(4) Strabon, *lib.* 5, à la fin, *pag.* 584. Pline, *lib.* 3, *cap.* 5, *sect.* 10.

(5) Pline, *Exerc. in Solin. C.* 2, *p.* 47. D.

(6) Tavol. 58. *et suiv.*

(7) Voy. Eckhel. *num. veter. anecd. part.* 1. *pag.* 10.

écrivains placent le plus grand éclat, la puissance, la richesse et le bon goût de la nation Grecque, soit dans la Grèce, soit dans la Sicile et dans la Grande-Grèce. C'étoit alors que brilloient en Grèce Aristide, Miltiade, Thémistocle, Nicias, Démosthènes (1), Périclès et les autres Capitaines qui portèrent au plus haut degré la gloire de cette nation. De nouvelles colonies vinrent s'établir dans la Sicile et dans la grande Grèce; elles y bâtirent des villes qui, en peu de tems, furent très-puissantes. Alors les écoles des philosophes se distinguèrent plus que jamais dans la grande Grèce, et le P. Paolo (2) compte plusieurs philosophes Pythagoriciens, natifs de Possidonia. Les jeux olympiques par-dessus tout, et les trois autres un peu moins solennels, les jeux Pythiens, Néméens et Istmiques, tenoient toute la nation en haleine, et on y accouroit de Possidonia (3). Enfin, ce qui confirme notre proposition, c'est en ce tems que parut ce grand nombre d'artistes célèbres, sculpteurs, statuaires, peintres, architectes, et enfin ces fameux ouvriers en vases, à qui nous devons la plus grande partie de ceux qu'on appelle *étrusques*, et qui ont été fabriqués en Sicile ou dans la Grande-Grèce. C'est alors que furent élevés dans Athènes les plus magnifiques édifices publics; l'orateur Démosthènes en donne l'époque (4), et nomme ceux qui les firent construire dans le court espace de soixante-cinq années, c'est-à-dire, ces fameux guerriers que nous venons de citer, dont le dernier est Périclès. Après quoi on s'occupa d'y faire de beaux bâtimens pour les particuliers, de les décorer de marbres incrustés, de paver les rues, et de former des fontaines. La Sicile, et particulièrement Agrigente, dont nous parlerons ci-après, N°. XXXI, fut aussi ornée de monumens publics, tels que des temples, des théâtres et d'autres bâtimens faits de grandes pierres équarries; le tout du même style et d'à-peu-près les mêmes proportions et ordres d'architecture, que ceux du tems de Périclès. Nos monumens de Possidonia sont également de même ordre

(1) Démosthènes étoit bien postérieur à tous les hommes nommés ici comme ses contemporains. *Vo*y. Anacharsis. (*Note du traducteur.*)

(2) Endroit cité, *num.* 29, *pag.* 44.

(3) Voy. le P. Corseni, dans la liste des vainqueurs aux jeux de la Grèce, à la fin des Dissertations. Le P. Paolo dans l'ouvrage cité N°. 55, *pag.* 47, place Parménides, vainqueur aux jeux Olympiques, dans la soixante-dix-huitieme Olympiade.

(4) *Olynth.* 3, *oper. pag.* 38, *et de Repu-bli. ord. pag.* 127.

d'architecture, et très-ressemblans pour les proportions et la disposition des parties, tant extérieures qu'intérieures, à ces fabriques grecques. Les murs de la ville sont bâtis de même avec des pierres carrées, usage commun à beaucoup de nations, notamment à la nation Grecque : telles sont les hautes tours des Phéacéens, et les grandes masses de bâtimens dont parle Homère (1). Hérodote fait mention des murs faits à Tartèse par les Phocéens (2) : le temple de Delphes (3), ouvrage d'Agamède et de Trophonius, qui fut consumé par le feu, l'an premier de la cinquante-huitième Olympiade, étoit bâti en pierres. Le temple de Jupiter Olympien étoit construit en partie de morceaux de pierres *porines*, qui devoient être une espèce de tuf (4). Ce temple étoit d'ordre dorique (5), et fut rebâti ensuite par les Amphisioniens (6); et Pline (7), dans le sommaire de Vitruve (8), dit des Grecs : *Græci e lapide duro, ac silice æquato construunt veluti lateritios parietes.* En rapprochant toutes ces circonstances, qui décèlent chez la nation Grecque un esprit uniforme dans la même époque et une égale ardeur dans les diverses cités pour entreprendre des édifices, pour ainsi dire à l'envi les uns des autres, on peut croire que nos fabriques de Pœstum, ou tout au moins les murs, et le premier temple, auquel le second ressemble par l'ordre d'architecture et la disposition des parties, sont d'un tems très-ancien; et quoiqu'ils se ressemblent par les formes, ils sont néanmoins d'un peuple différent qui imaginoit d'une manière différente, et bâtissoit bien des siècles avant, ainsi qu'on en peut juger à la vue de ces constructions, sans pouvoir en donner d'autres preuves; on ne peut donc les attribuer plutôt aux Grecs, quand ils habitèrent ces contrées, qu'aux Sybarites, leurs prédécesseurs : ce peuple très-riche, magnifique, puissant au point de pouvoir mettre trois cent mille combattans sur pied (9), possédant tous

(1) *Odyss. lib.* 6, *vers.* 263 *et suiv.*

(2) *Lib.* 1, *cap.* 163, *pag.* 78.

(3) Pausanias, *lib.* 16, *cap.* 5, *pag.* 811.

(4) La statue de Silène citée par Winkelmann, devoit être faite de cette pierre, parce que le passage de Plutarque qu'il cite, doit se corriger ainsi, πορίνου Σειλήνου, au lieu de πωρίνου σελίνου, ainsi que l'observe Taylor, *Lection. Lysiacæ, orat. græc. Tom. VI*, *pag.* 254. Lipsiæ, 1772. Et avant lui, Saumaise, ouvrage cité, *cap.* 11, *pag.* 129. B.

(5) Pausanias, *lib.* 5. *cap.* 10, *pag.* 397.

(6) Hérodote, *lib.* 2, *cap.* 180, *pag.* 191 : *lib.* 5, *cap.* 62, *pag.* 401.

(7) *Lib.* 36, *cap.* 22, *sect.* 51.

(8) *Lib.* 2, *cap.* 8.

(9) Strabon, *lib.* 6, *pag.* 403.

les arts de luxe, ayant inventé les bains et toutes les autres recherches pour les commodités de la vie, entouré dans ses villes de fortes murailles, et ne manquant ni de temples, ni de statues (1). On ne sait

(1) Athénée, *lib.* 12, *cap.* 3, *pag.* 518 *et suiv.* Voyez encore Bari, *de antiq. et situ Calabr. lib.* 4, *cap.* 7 *et suiv. pag.* 377 *et suiv.* A juger d'après les preuves que nous avons de l'habileté des Possidoniens en architecture, je ne puis admettre l'observation du P. Paolo, *Dissert.* 2, *N°.* 7, *pag.* 25. La voici : C'est que les Phocéens, *pour bien bâtir la ville de Hyela, employèrent les talens d'un homme de Pœstum, et que ce fut lui qui conduisit l'ouvrage à sa perfection :* puisque Hérodote, d'où le P. Paolo forme son autorité, *lib.* 1, *cap.* 167, s'explique très-différemment, et ne dit autre chose, sinon que, lorsque les Phocéens établis en Italie, voulurent bâtir la ville de Hyela, un homme de Possidonia leur expliqua la réponse de l'Oracle de Delphes, qui portoit, qu'ils devoient fonder une ville et la nommer Cyrnum, et non pas marcher contre une île de ce nom, depuis l'île de Corse, ainsi qu'ils l'avoient d'abord entendu. Voici le passage : Φωκαιέες ἐκτήσαντο πόλιν γῆς τῆς Οἰνωτρίης, ἥτις νῦν Ὑέλη καλέεται. ἔκτισαν δὲ ταύτην, πρὸς ἀνδρὸς Ποσειδωνιήτεω μαθόντες ὡς τὸν Κύρνον σφι ἡ Πυθίη ἔχρησε κτίσαι ἥρων ἐόντα, ἀλλ' οὐ τὴν νῆσον. *Civitatem possederunt in agro Œnotriæ (Phocæenses), quæ nunc appellatur Hyela, eam autem condiderunt, à viro Posseidoniate edocti, Pythiæ Oraculo jussos fuisse Cyrnum condere, qui heros esset, non insulam.* Il me semble pourtant que ce passage fixe l'opinion sur l'autre conséquence que le P. Paolo en déduit pour la haute antiquité de Pœstum, plus ancienne que toutes les colonies des Grecs en Italie. Il s'appuie aussi sur le rapport d'Hérodote, que les Phocéens, instruits par un habitant de Possidonia, furent les premiers qui, après une longue navigation dans le golfe Adriatique, débarquèrent dans la Tyrrhénie, à Tortose et dans l'Ibérie. De tout cela, je ne puis conclure que les Phocéens aborderent les premiers en Italie; mais bien que d'entre les Grecs, ils furent les premiers qui eurent le courage de parcourir autant de pays, et enfin d'arriver en Ibérie, c'est-à-dire, en Espagne; et qu'avant ce voyage, la ville de Pœstum étoit déjà fondée. Une autre explication seroit une des plus grandes erreurs qu'on pût commettre en chronologie, puisque, selon Hérodote, un peu plus haut, le voyage des Phocéens eut lieu du tems d'Harpagus et de Cyrus, c'est-à-dire, cinq cent quatre-vingt années avant l'ère chrétienne. Et qui pourra nier qu'avant cette époque, il ne se soit établi en Italie une infinité de colonies grecques; ce qui est attesté par Hérodote lui-même, par Diodore, Strabon et tous les auteurs Grecs et Latins? Le même P. Paolo, *N°.* 13, *page* 29, cite Thucydide, le plus sage des écrivains Grecs, qui dit que les transmigrations de sa nation en Italie, se firent quatre-vingt-dix ans après le sac de Troye. Il n'est pas étonnant qu'avant l'arrivée des Phocéens, la ville de Possidonia ait été mise sur pied par les Sybarites, peuple beaucoup plus ancien; il l'est encore moins par toutes les raisons que j'ai alléguées, que ce soient les Grecs et non les Etrusques qui l'aient fondée. Le P. Paolo, *N°.* 37, *page* 50 de l'ouvrage cité, ne donne aucunes raisons pour prouver qu'elle fut possédée par les Sybarites, presque cent ans après, c'est-à-dire, cinq siècles avant l'ère chrétienne, et le troisième siècle de la fondation de Rome. (Le P. Pétau place la fondation de Rome, 754 ans avant l'ère chrétienne.) Mais en admettant ce système, notre argument en prendroit plus de force encore. Il dit au *N°.* 35, *page* 49, que l'on donna le nom de Possidonia à la ville dont il s'agit, et que ses habitans se nommoient Possidoniens ou Possidoniates, lorsque les Sybarites en devinrent maitres. Hérodote donne le nom de Possidonien à cet homme qui expliqua

pas précisément le tems où les Grecs furent habitans de Possidonia, soumis aux Lucaniens (1), qui peut-être étoient Tyrrhéniens d'origine. Mazochi (2), sur l'autorité de Velleius-Paterculus (3), n'a pas su en fixer d'autre, qu'en disant qu'il y fut envoyé de Rome une colonie, l'an 480 de sa fondation. Je crois, d'après Tite-Live, qu'avant l'année 422, les Lucaniens y étoient déjà établis (4) : *Samnium quoque jam alterum annum turburi novis consiliis, suspectum erat : eo ex agro Sidicino exercitus Romanus non est deductus ; cæterum Samnites bellum Alexandri Epirensis in Lucanos traxit : qui duo populi adversus regem, excensionem à Pœsto facientem, signis collatis pugnaverunt.* Tite-Live ne parle pas ici des Grecs, mais des Lucaniens ou des Samnites, qui s'opposèrent à Alexandre, lorsqu'en cette année il tenta de faire une descente dans la ville dont nous parlons, que Tite-Live appelle *Pœstum*, parce qu'elle avoit changé de nom sous les Lucaniens, ses nouveaux maîtres, auxquels les Romains la prirent peu de tems après, comme nous le dirons au N°. XXVI : mais cette époque ne fait rien à notre raisonnement. Le P. Paolo ne croit pas que les constructions dont il s'agit, aient été élevées par ses nouveaux maîtres; et l'on ne peut raisonnablement le penser, puisque tout ce qui est dit en général sur la Grande-Grèce, (lorsqu'elle fut enlevée aux Grecs comme maîtres ou habitans), dans Cicéron (5) et Strabon (6), et Aristoxene, philosophe et médecin de Tarente, qui, au rapport de Mazochi (7) d'après Athénée (8), vécut trente ans avant l'ère chrétienne, rapporte la même chose sur Possidonia, qui, dit-il, fut réduite à un état déplorable par les Tyrrhéniens, les Lucaniens, et ensuite par les Romains, si on le compare à son ancienne gloire et magnificence. Le langage et tous les anciens usages y furent changés, de manière que les Grecs furent réduits à un très-petit nombre; et si peu qu'ils étoient, ils se

l'Oracle aux Phocéens. Donc il parle d'un Grec, donc il parle d'un tems bien plus récent. Remarquons que l'équivoque d'où vient toute la dispute, naît d'avoir traduit *Pestani* par *Possidoniati*, ce qui a produit une contradiction manifeste, en faisant parler les écrivains sur une ville très-antique, ou au moins de son prétendu premier nom de Pœstum, quand ils n'y ont jamais pensé.

(1) Strabon, *lib.* 6, *page* 991.
(2) *Pag.* 507 *de l'ouvrage cité.*
(3) *Lib.* 1, *cap.* 14.
(4) *Lib.* 8, *cap.* 15, *num.* 17.
(5) Lælius, *sive de amicitiâ*, *cap.* 4, N. 14
(6) *Lib.* 5, *pag.* 373 *et suiv. lib.* 6, *pag.* 389.
(7) A l'endroit cité, *pag.* 508.
(8) *Lib.* 14, *cap.* 7, *pag.* 632 *et suiv.*

rassembloient tous les ans à un jour donné, pour solenniser, pour ainsi dire, par leurs larmes, et se rappeler leur ancienne splendeur, leurs costumes et leurs fètes : *Aristoxenus in miscellaneis convivalibus*, dit Athénée, *nos id facimus, inquit, quod Poseidoniatæ ad Tyrrhenicum sinum positi, qui antea Graci, in Tyrrhenorum, aut Romanorum barbariem lapsi, mutatis voce et institutis, festo quadam una die ex iis, qui sunt in Græcia celebres, coeunt, memoriamque refricant, et priscorum nominum, et consuetudinum antiquarum, ac legitimarum patriæ, lacrymatique, et sortem suam ad invicem conquesti discedunt.*

Le P. Paolo veut trouver de la ressemblance entre les proportions et les parties du plus grand temple de Possidonia, comme dans plusieurs choses du petit, avec les règles que donne Vitruve pour les temples Toscans; moyennant quoi, notre écrivain veut, par un raisonnement ingénieux, faire briller et consolider tout ensemble son opinion sur l'existence de l'ordre Toscan dans les fabriques de Pœstum. Il seroit trop long et hors de propos d'examiner le rapport de ces proportions et de toutes ces parties; il nous suffit de faire quelques observations qui applanissent toutes difficultés. Supposons donc ces ressemblances réelles : qu'en résultera-t-il? Un rapprochement accidentel de proportions qui pouvoit parfaitement bien se rencontrer en deux ordres d'architecture différens, et des constructions faites pendant deux différentes époques de l'art : mais il n'en résultera jamais que Vitruve aie donné les règles de ces bâtimens très-anciens, principalement du premier, qu'on fait remonter à un tems antérieur au siége de Troye; il a pu en parler en traitant des règles des autres ordres, mais il n'en est pas moins évident, que l'ordre Toscan, dont il établit les principes, n'a réellement rien qui se rapporte spécialement avec l'ordre des édifices de Pœstum, lequel tient beaucoup aux règles générales et au détail des parties que Vitruve donne pour l'ordre Dorique? Mettons de côté le silence de cet architecte sur la construction d'une colonnade autour des temples d'ordre Toscan, ou au contraire, il ne veut qu'un simple portique; ou si ce qu'il dit peut s'expliquer par un rang de colonnes à mettre sur les côtés de l'édifice, jamais on ne pensera qu'il conseille de placer un portique dans la partie postérieure; qu'il admette une base pour toutes les colonnes, et fasse les entrecolonnes très-larges : il suffira, pour s'en convaincre, de faire attention à la frise et aux triglyphes. Je soutiens que Vitruve,

non-seulement

non-seulement ne veut pas de triglyphes, mais même de frises (1), et que jamais, ni Perrault, ni Galiani (2), ni les autres, ne l'ont ainsi entendu dans son ouvrage. Mais comme ce point mérite un examen sérieux, nous rapporterons les propres paroles de cet architecte, avec la traduction qu'en a fait Galiani. *Supra columnas trabes compactiles imponantur, uti sint altitudinis modules iis qui à magnitudine operis postulabuntur; eæ que trabes compactiles ponantur, ut tantam habeant crassitudinem, quanta summæ columnæ erit hypotrachelium, et ita sint compactæ subscudibus, et securiclis, ut compactura duorum digitorum habeat laxationem. Cum enim inter se tangunt, et non spiramentum et perflatum venti recipiunt, concalefaciuntur et celeriter patrescunt. Supra trabes, et supra parietes trajecturæ mutulorum, parte quarta altitudinis,* (ici Galiani corrige *latitudinis*) *columnæ, projiciantur: item in eorum frontibus antepagmenta figantur. Supraque ea tympanum fastigiis ex structura, seu materia collocetur, supraque id fastigium, columen, cantherii, templa, etc.* « Sur les colonnes, on pose » des poutres accouplées, qui forment une hauteur proportionnée à la » grandeur de l'ouvrage; et de plus, nous avons toute la largeur » que produit, par son rétrécissement, le fût de la colonne : ces poutres » sont accouplées deux-à-deux par des crampons et des traverses à » queue d'aronde, de manière qu'elles sont espacées de deux doigts » l'une de l'autre; car si on les laissoit toucher l'une à l'autre, et que » l'air ne pût pas circuler entre deux, elles s'échaufferoient et se » pourriroient bientôt. Sur ces poutres et le devant de la frise on pose » les modillons, dont la portée est égale au quart du diamètre de » la colonne : on place des ornemens à leurs extrémités : au-dessous se met la corniche et toutes ses parties, qui se font ou de » bois, ou de la même matière que le reste du bâtiment, et dessus cette » corniche, sont posés le poinçon, les chevrons, etc. » Cependant Galiani a trouvé la frise dans ces mots, *et supra parietes*, parce que, dit-il dans une note, Vitruve écrit dans un autre endroit de son ouvrage, que les espaces qui se trouvent entre une poutre et une autre poutre, formant la frise, se garnit de maçonnerie. Quelle étoit donc la

(1) Le P. Paolo paroît penser ainsi, *Dissert. num.* 35, *pag.* 93 : et après avoir fait mes observations, je vois avec plaisir que c'est aussi le sentiment de Piranesi. *Della magnif. di Roma, N°.* 87, *pag.* CXLIX, *tav.* 27 *et suiv.*

(2) *Lib.* 4, *cap.* 7, *pag.* 156, *not.* 4.

nécessité de donner le même sens à ces deux passages, quand, dans le dernier que nous avons cité, Vitruve parle expressément de la frise, des triglyphes et des métopes qui entrent nécessairement dans l'ordre Dorique; et que dans l'autre endroit rapporté d'abord par Galiani, on peut l'entendre des seules modillons qui, pour soutenir la corniche, tournent autour de l'édifice, posés sur les murs où il n'y a pas de colonnes, et dont il a parlé un peu auparavant? Il ne paroît pas que Vitruve se serve de *parietes* dans le sens que lui donne Galiani, lorsque pour parler de frise, et ici en parlant du tympan, il use du mot *structura;* et il se sert toujours de *parietes* pour exprimer de grands murs. Si cela s'entend autrement, que d'absurdités il en résultera! En premier lieu, ce seroit une faute que de vouloir traduire *et* latin, par *au contraire;* le premier mot réunit deux sens, et le second mot changeant le second sens, ce seroit user d'une manière de parler vicieuse, et à peine tolérable par les exemples cités dans les lois romaines sur le fait d'un testateur qui, pressé d'exprimer ses dernières volontés, n'a pas à peine le tems de corriger un mot écrit avec précipitation, et d'exprimer avec plus de clarté ses nouvelles intentions; mais cela n'est jamais supportable, ni dans un architecte, qui ne doit laisser subsister aucune équivoque, ni dans un auteur, qui peut tout à son aise revoir ses écrits. En second lieu, est-il probable que Vitruve diroit de placer tel membre d'architecture sans en donner aucune mesure, pendant qu'il les donne pour toutes les autres parties, tant en-dessus qu'en-dessous. En troisième lieu, en supposant la frise, comme se la figure Galiani, d'après Perrault, dans sa dixième planche, formée de métopes et des extrémités des poutres sans triglyphes, ce seroit alors un véritable ordre Dorique; quoique sans ces mêmes triglyphes, puisque n'étant autre chose que des ornemens ajustés aux têtes des poutres, ils ne sont pas essentiels à l'ordre; et si véritablement on eût laissé passer en dehors les poutres, en les rendant visibles dans l'ordre Toscan, alors les Toscans ou les Romains n'eussent pas manqué de les masquer par des triglyphes ou des canaux, par le même motif qu'ils l'ont fait dans l'ordre Dorique, c'est-à-dire, pour que ces bouts de poutres ne fussent pas exposés à se fendre par l'eau, ou bien pour en imiter les gouttes, et donner plus de facilité à leur écoulement (1); ou enfin ils y auroient mis un autre ornement, tel que celui qui est au

(1) Voy. ci-devant *pag.* 571 *et suiv. tom. II, part. I*

bout des modillons. Et quand on voudroit admettre cette frise ainsi fabriquée dans l'ordre Toscan, sans qu'il y ait des triglyphes, telle que l'imagine Galiani, cela ne leveroit pas la difficulté qu'offre les ruines de Possidonia; d'autant que si Vitruve parle d'un ordre Toscan très-ancien, ses règles ne peuvent s'appliquer aux temples de Possidonia, puisqu'il y a des triglyphes : s'il parle de l'ordre Toscan de son tems, comment pourrions-nous croire que cet ordre, au lieu d'être embelli quand les Romains l'adoptèrent, devint, au contraire, plus rustique, puisqu'on supprima un ornement qui fait aussi bien dans l'ordre Dorique que dans les temples de Possidonia que l'on suppose étrusques (1) ? Cependant il n'est pas douteux que, selon Vitruve (2), le triglyphe est un ornement propre et caractéristique de l'ordre Dorique, ainsi que l'a dit Euripide bien des années et même des siècles avant lui, dans l'endroit que nous avons rapporté ailleurs (3); et l'ordre Dorique est celui qui convient aux fabriques de Possidonia, bâties, comme nous l'avons dit, par des Colons, des Doriens de l'Achaie, qui, suivant le même Vitruve (4), furent les inventeurs de cet ordre. A cela on peut répondre qu'il n'y a pas de triglyphes au plus grand temple de Possidonia (5), mais seulement une frise lisse; ce qui s'accorderoit avec la frise imaginée par Le Roi dans l'ordre Toscan. Cependant cette réponse ne diminue pas la difficulté. Qui ne voit qu'en ce cas la frise est celle de l'Ionique? Les extrémités des poutres existoient-elles dans la frise Toscane ? Pourquoi les couvrir par la bâtisse comme dans l'ordre Ionique? C'est agir contre la simplicité qui fait le caractère de cet ordre : n'y avoit-il pas de poutres; eh bien, pourquoi y faire une frise, et la faire ainsi toute en bâtisse? Vitruve dit que les modillons s'étendent en-dehors de la quatrième partie de la hauteur de la colonne, tant sur la façade que sur les côtés, pour former une espèce de toit tout autour de l'édifice, ainsi qu'on l'a pratiqué à Rome dans les vieux toits du palais du Vatican et d'autres maisons. Il est impossible que les chevrons, *cantherii*, fassent une si grande saillie, puisqu'ils sont inclinés, et ne se voient pas sur la façade. Les solives du plafond doivent donc produire cette saillie; et alors pourquoi ferions-nous dessous une se-

(1) Voyez *tom. II, part. I, pag.* 576.
(2) *Liv.* 4, *chap.* 2.
(3) Voyez *tome II, part. I, pag.* 576 *not.* 5.
(4) *Lib.* 4, *chap.* 2.
(5) Voyez *tome II, part. I, pag.* 577, *not.* 1.

conde frise ? Galiani, qui veut changer *altitudinis* en *latitudinis*, pour donner des modillons beaucoup plus courts, ne réfléchit pas, d'abord, que Vitruve n'use pas du mot *latitudo* pour la grosseur d'une colonne ou d'autre chose, mais de *crassitudo* : en second lieu, il ne s'aperçoit pas qu'avec ces petits modillons, il forme un rang de denticules inutiles à l'ordre Toscan, et attribuées par Vitruve à l'ordre Ionique, lesquelles denticules, jointes à la frise formée des têtes des poutres et des métopes, font de l'ordre Toscan, un mêlange de dorique et d'ionique, et par-là détruisent sa simplicité et déguisent son véritable caractère. Cette addition de frise se verroit dans le grand monument de Pœstum, encore manqueroit-elle des modillons exigés expressément par Vitruve. Quant à cette fabrique, le tout se réduit à une question de fait, qui se résout facilement, puisque maintenant plusieurs architectes assurent qu'ils y ont trouvé un grand nombre de triglyphes. Il en reste un entier au second temple (qui, à quelques différences près de l'intérieur, est en tout semblable au premier (1)), avec les rainures dans lesquelles les autres triglyphes étoient incrustés. Ce seroit aussi un paradoxe en ART et en critique que de vouloir supposer que le plus grand des deux temples est étrusque, et que l'autre ne l'est pas. Celui-là est bâti par les Etrusques avant la guerre de Troye, et il est aussi bien conservé que le second, fait par les Grecs au moins cinq ou six siècles après : et enfin ce seroit supposer que les Grecs, hommes de génie, dont le goût est différent de celui des Etrusques (comme l'observe avec raison le P. Paolo (2)), aient imité l'architecture de ces derniers tant de siècles après ; et aient adopté la même disposition des parties, tant de l'extérieur que de l'intérieur de ce temple, comme s'ils avoient eu la même religion, les mêmes rites, et les mêmes fonctions sacerdotales. Mais toute cette dispute, autant que nous pouvons juger, est fondée sur deux fausses propositions : la première, que l'ordre Dorique ne peut être d'une proportion plus basse que de six diamètres de la colonne, parce que Vitruve (3) pense que cette proportion est, en effet, la plus basse et la première proportion qui ait été employée (4). La seconde, que les temples de Pœstum (5), pour avoir des proportions aussi basses, doivent être comme les temples de Sicile

(1) Comme le dit le P. Paolo, *Dissertat.* 4, *num.* 2, *pag.* 112.

(2) *Dissert.* 3, *N°.* 51, *pag.* 105.

(3) A l'endroit cité.

(4) Paolo, *Dissert.* 3, *N°.* 51, *pag.* 105.

(5) Même ouvrage, *N°.* 4, *pag.* 68.

et de Grèce, regardés comme les premiers efforts de l'architecture naissante ; sentiment suivi par Winkelmann (1) et par beaucoup d'autres. Par cette doctrine, Vitruve fait voir qu'il est mal instruit dans l'Histoire de l'architecture et des monumens qui sont encore existans en Italie et en Grèce ; de même qu'il est en arrière sur bien des choses qui dépendent de la connoissance de l'équerre et du compas ; ce dont nous parlerons plus en détail dans la nouvelle édition latine et italienne que nous donnons de ses Œuvres. De ce qu'un bâtiment est d'une construction sévère, solide et même pesante, il ne s'ensuit pas qu'on doive, pour cela, le croire de la première antiquité, ou comme un des essais de l'art. Ce style peut venir du goût particulier d'une nation ou d'un siècle qui l'a produit. On reconnoît, ou la naissance ou la perfection de l'art dans l'ensemble d'un bâtiment, dans la distribution de ses parties et dans ses ornemens. Pour peu que l'on veuille considérer les édifices de Pœstum et de Girgenti, dont nous avons donné les figures, planche XXXI, XXXII, XXXIII et XXXIV du tome second, première partie, qui n'est étonné de voir chaque chose si bien raisonnée, si élégamment disposée, avec ces chapitaux, ces ornemens, ces renflemens, cette distribution de triglyphes, de colonnes, qui, dans le petit temple de Pœstum, sont revêtues de stuc (2), ce pavé de mosaïque (3), et en somme tout ce qui enchante le connoisseur et qui ravit celui qui le contemple de face, comme on le verra dans l'explication de ces quatre planches ! Ensuite qu'on réfléchisse que ces édifices ont été élevés du tems de Périclès, où l'art, à son plus haut point d'élévation, mettoit en œuvre les ordres Ionique et Corinthien ; et que l'on dise après que c'est un effort de ses premiers essais ! Voilà communément ce qu'on en pense, comme dit à ce sujet le P. Paolo (4), parce que jusqu'ici nous n'avons accordé notre admiration qu'aux plus élégantes proportions, suivant les préceptes qu'en a formés Vitruve, et la comparaison qu'on peut en faire avec l'élégance des ordres Corinthien et Composite. Le même Vitruve nous assure (5) que les Doriens élevèrent en Achaie beaucoup de temples imités du premier que fit Dorus dans la ville d'Argos : quoi-

(1) Voyez *pag.* 575 *du tom. II, part. I.*
(2) Voyez *pag.* 551, *not.* 1, *tom. II, part. I.*
(3) Voyez *page* 551, *not.* 6 *du tom. II, part. I.*
(4) *Diss.* 3, N°. 15 *et suiv. pag.* 77 *et suiv.*
(5) *Lib.* 4, *cap.* 1.

qu'on ne connût pas alors les véritables et justes proportions de l'ordre Dorique, cette époque est de quelques siècles antérieure à la construction des temples de Pœstum, de Girgenti, et au tems dans lequel l'architecture étoit dans sa splendeur en Grèce. C. F.

N°. XV. La porte de la ville de Possidonia, aujourd'hui Pœstum, vue par-dehors : c'est la seule qui existe. Elle est formée d'une grande arcade de pierres taillées, et prouve que les Grecs connoissoient, depuis un tems très-ancien, l'art de la coupe des pierres, pour former les arcs. Sénèque réfute ceux qui faisoient Démocrite inventeur de ces arcades, en leur démontrant que les portes en arcades et les arches des ponts étoient encore d'une plus ancienne invention que lui. Or, la porte de Possidonia est plus ancienne que Démocrite, qui vécut cent huit ans, et naquit l'an premier de l'Olympiade quatre-vingtième. Nous avons parlé de la fondation de la ville de Possidonia, de ses possesseurs Grecs et autres, dans le N°. XIV. *Voyez* aussi page 526 du tome second, première partie.

N°. XVI. Plan du plus grand temple de Pœstum, et coupe de l'intérieur, prise sur la longueur. On avertit que pour toutes les mesures indiquées, on a adopté le palme napolitain, qui fait huit pouces sept lignes du pied de Paris. Tout ce que nous avons dit sur ce temple, au numéro XIV, prouve suffisamment qu'il est de l'ordre Dorique grec, et l'ouvrage d'une colonie grecque établie à Possidonia. Si l'on en excepte la petitesse de ses proportions, cet ordre s'accorde avec les principes que Vitruve établit pour le Dorique, nullement avec ceux qu'il donne pour l'ordre Etrusque et Toscan. C. F.

N°. XVII. La figure au haut de la planche, représente la façade extérieure orientale du plus grand temple. L'autre représente la coupe du même temple, prise sur sa largeur. Notez que les mesures de ces deux figures, cottées en grand nombre, appartiennent au module qui est la moitié du diamètre des colonnes du plus grand ordre : ce module, pour une plus grande exactitude, a été divisé en trente parties. C. F.

N°. XVIII. La figure I de cette planche nous donne les parties en grand avec toutes les mesures : telles que le chapiteau, l'architrave, la frise et la corniche du grand ordre. La soffite est à côté, pour montrer les modillons, avec les gouttes et leurs mesures, avec celles des triglyphes : pour cet effet, le module ou demi-diamètre de la colonne, a été divisé en trente parties. La figure II donne les parties et les mesures en grand du cha-

piteau et de l'architrave du plus petit ordre. Pour ces mesures, on a pris le demi-diamètre de la colonne de cet ordre, et on en a fait un module de trente parties. La figure III donne les parties en grand et les mesures du chapiteau et de l'architrave de l'ordre moyen. Dans cette figure, le demi-diamètre de la colonne a servi également pour diviser en trente parties les figures dont les mesures sont marquées. Enfin, la figure IV donne les mesures du chapiteau, de l'architrave, de la frise, et de la corniche des pilastres et des colonnes qui séparent les portiques des vestibules : à côté de cette figure, est la corniche vue en-dessous, afin d'avoir les mesures des triglyphes et des métopes. On prévient que le module qui a servi pour cette figure IV, est le même que celui de la figure I, et a été dessiné sur la même échelle. C. F.

La partie supérieure de cette planche donne une idée perspective de ce qui nous reste du plus petit temple de Pœstum, avec tout ce qui est resté de la corniche des côtés et des deux frontons des façades. La figure d'en-bas, lettre A, est faite d'après le temple de Jupiter Olympien, à Girgenti, dont il est parlé page 675 et suiv. du tome second, première partie. J'en ai donné le plan et la vue perspective, selon que me paroît l'avoir entendu Diodore, et à-peu-près conformément aux mesures qu'en a donné le Baron de Riédesel, bien que les proportions m'en semblent trop hautes. Le chapiteau d'après nature, tient au dessin de l'architecte Le Barbier, dont nous parlerons au numéro XXXI, en nous occupant plus au long de ce temple de Girgenti. C. F. N°. XIX.

Plan du petit temple de Pœstum : on a fait à côté la division de la longueur sur la ligne du milieu de ce temple, pour démontrer l'origine des premières assises, et la légère pente du plan vers le portique de devant. Pour les mesures, cottées en grand nombre, on a fait usage du palme de Naples. C. F. N°. XX.

La figure d'en-haut représente le dedans de la face antérieure du petit temple de Pœstum, et la coupe de ce qui reste encore du sanctuaire pris dans le milieu de la largeur de la Chapelle. La figure d'en-bas donne la façade du devant de ce temple, avec ce qui se voit encore aujourd'hui du fronton. On y remarque le seul triglyphe qui soit resté dans le milieu, n'ayant que la place de tous les autres qui y soit encore indiquée. En cette planche, les mesures sont prises sur un module égal au demi-diamètre de la colonne, et divisé pour plus de justesse en trente parties. N°. XXI.

N°. XXII. La figure de cette planche, qui est à gauche, nous donne les parties en grand, avec leurs mesures, du chapiteau, de l'architrave de la frise, et des corniches des colonnes extérieures du petit temple : à côté on y a placé la soffite pour indiquer le compartiment de dessous et la répartition des triglyphes. Les mesures de cette figure sont prises sur le mod..le égal à un demi-diamètre de la colonne, prise dans sa plus grande épaisseur. La base qui y est indiquée, appartient aux colonnes de l'interieur du vestibule. La figure à droite demontre la diminution de la colonne du troisième monument de Pœstum, qu'on verra dans les trois planches qui suivront : cette figure montre comment l'*entasis* est formé : les mesures marquées sur le trait à gauche, ont été prises sur l'échelle des modules, placées sous la figure. On prévient cependant qu'il doit y avoir quelque petite erreur dans les sept mesures marquées, *min.* 3, *min.* 9, *min.* 11, etc. mais nous l'avons laissée telle qu'elle est, pour copier fidelement les planches du P. Paolo ou du Comte Gazola. Cette forme d'*entasis* ou de diminution de colonne, est un peu extraordinaire, et d'un bien meilleur effet que cette espèce de renflement ridicule, adoptée de nos jours par les architectes sans goût, quoiqu'on y trouve du rapprochement avec une colonne et un pilastre de Piranesi, dont nous avons parlé page 572, note 8 du tome second, premiere partie, en prétendant que le monument de Pœstum, où se voit l'*entasis*, est de construction grecque : ce sera le premier exemple qu'on en pourra citer de cette nation. Au reste, dans les endroits cités à la page 572, note 7 du tome second, première partie, Vitruve applique l'*entasis*, dont le nom est tout-à-fait grec, aux ordres Grecs, et non à l'ordre Toscan, auquel le P. Paolo (1) voudroit l'approprier, en supposant toujours que l'édifice est étrusque. Mais nous parlerons plus en detail de cet ornement ou perfection, dans nos observations sur Vitruve. Dans le trait à droite, les mesures sont prises sur l'échelle des palmes de Naples, qui est l'autre échelle placée sous la planche précédente. C. F.

N°. XXIII. La figure du haut de cette planche donne le plan du troisième monument de Pœstum, avec ses mesures cottées et prises sur le palme de Naples. Dans la figure qui est auprès, sont les parties mesurées et en grand du chapiteau de l'architrave et de la frise des colonnes de cet édifice,

(1) *Dissertat.* 5, *num.* 19, *pag.* 143.

auquel

auquel manque la corniche qui est détruite. Le demi-diamètre de la partie inférieure de ces colonnes, dans leur plus forte grosseur, a servi pour le module divisé, comme de coutume, en trente parties, lequel sert de mesure pour cette figure. Enfin, au bas de cette planche, il y a quelques petits morceaux d'ornemens d'un travail excellent, qui sont sculptés sous le chapiteau de ces colonnes.

Dans le haut de cette planche est gravé tout ce qui nous reste de la façade du troisième monument de Pœstum, avec ses mesures prises sur le module égal au demi-diamètre des colonnes. On a mis au-dessus, le plan mesuré sur le palme de Naples, pour suppléer en partie au plan entier de la planche XXIII, qui est plus difficile à juger, à raison de sa petitesse. La figure d'en bas de cette planche représente la coupe de l'intérieur de ce même édifice, prise sur la largeur dans le milieu des seconds entrecolonnemens latéraux; les mesures en sont prises, comme d'usage, sur le module. On voit, par cette figure, la différence des chapiteaux des pilastres d'avec ceux des colonnes : on voit aussi la diminution qu'ils prennent en haut, ce qui n'est pas d'usage aux pilastres. Et dessous, on y a joint le plan pour plus de clarté, et en faire mieux sentir les parties, qui toutefois sont cottées sur le palme napolitain pour suppléer au plan de la planche XXIII. N°. XXIV.

On a gravé, dans cette planche, les différences des constructions pour l'intelligence de ce qui a été dit ci-devant page 557 et suiv. du tome second, deuxième partie. *A* le gond dont il est question dans l'original allemand de Winkelmann. *B* le gond en bronze d'Herculanum, qui est au Muséum de Portici. *C* manière de bâtir l'intérieur des murs avec beaucoup de mortier et peu de briques, comme à Pouzzoles. *D* manière de placer les briques en pointe, appelée en *épine de poisson*. *E* quartier de brique triangulaire, comme dans les murs d'*Aureliano*. *e e* briques entières dont on fait la planche triangulaire. *F diatoni* ou briques qui prennent toute la largeur du coin d'un mur d'une face à l'autre. *G emplecton*, rempli. *H* rangs de briques. *I* deux rangs de briques faisant un quarré long en figure de filet, comme dit Alberti. *K* maçonnerie en forme de filet. *L pseudisadoma* : c'est lorsque les rangs ou assises sont faits avec des pierres de grosseur inégale. *M* manière de bâtir avec de grosses pierres appelée en italien *incerta*. *O* fabrique carrée. *P tetradoro*, ou brique de quatre palmes. *Q* demi-brique du N°. XXV.

tetradoro, appelé *didoro*, c'est-à-dire, de deux palmes. *R pentadoro*, brique de cinq palmes. *S emilater*, ou demi-brique.

N°. XXVI. Urne sépulcrale en marbre *pépérin*, de Lucius-Cornelius Scipion Barbatus, conservé dans le Muséum Pio-Clementinum. Nous en avons parlé plus d'une fois, comme d'un monument des plus importans pour l'Histoire de l'Art à Rome. *Voyez* tome I, page 38, note 1; tome II, part. I, pag. 366 et suiv. en note, et 376 également en note. L'inscription qu'on lit dessus, mérite un long commentaire; nous l'avons copiée pour la forme des caractères, avec toute l'exactitude possible, mais nous nous contenterons de renvoyer le lecteur aux savantes observations qu'a faites, à ce sujet, le Chevalier Visconti dans l'Anthologie Romaine (1), et aux autres qu'il a jointes à l'explication de tous les monumens et inscriptions du tombeau de la famille des Scipions, dont les planches sont publiées dans les Œuvres de Piranesi. Nous en allons donner la leçon avec l'orthographe moderne pour être plus aisément entendue, en observant d'y marquer les points placés entre les mots, et les traits qui sont, sans doute, pour faire sentir la pause et éclaircir le sens : *Cornelius Lucius Scipion Barbatus Gnaeo patre prognatus, fortis vir, sapiensque, cujus forma virtuti parissima fuit, Consul, Censor, Ædilis, qui fuit apud vos : Taurasiam, Cisaunam, Samnium* (ou mieux *in Samnio*) *cœpit, subigit omnem Lucaniam, obsidesque abducit.* Les derniers mots, ou le dernier membre de la phrase est le plus intéressant pour nous. On y voit que Scipion soumit toute la Lucanie, et qu'il en rapporta des ôtages. Nous nous ressouviendrons qu'il en a été dit quelque chose au n°. XIV, savoir : Que Possidonia fut soumise aux Lucaniens avant l'année de Rome 422. Si Scipion soumit à la République Romaine toute la Lucanie, l'année 455, dans laquelle il fut Consul, Possidonia, qui faisoit partie de cette province, comme le dit Strabon (2), y fut donc comprise; nous avons observé qu'alors on l'appeloit déjà Pœstum : et voilà peut-être pourquoi le cercueil du conquérant de la Lucanie et de Pœstum est fait comme une corniche dorique vraisemblablement à l'imitation de celles des fabriques de Pœstum, d'architecture grecque et d'ordre Dorique, comme nous

(1) *Tom. VIII. N°. 32, 33, pag. 249, 257*, année 1782.

(2) *Lib. 6, pag. 392.* Voyez aussi le P. Paolo, *Dissert. 1*, au commencement.

l'avons prouvé. Soit que les artistes de cette ville aient été conduits à Rome, ou que ceux de Rome y aient été, pour se perfectionner dans les arts et y puiser un bon goût; on pourra toujours dire que la conquête de cette ville grecque, alors remarquable par tant de monumens d'architecture, et peut-être par des statues et d'autres ouvrages de l'art, a contribué à introduire un nouveau système dans la Capitale, ou plutôt à accroître encore la perfection, dans les Beaux-Arts, car ils y étoient perfectionnés avant, comme je l'ai dit plus d'une fois, et notamment dans l'explication de la viguette, n°. 10 du second volume, par l'arrivée des artistes Grecs en Italie, et même à Rome. Damarate ou Démarate de Corinthe, père de Tarquin, vint, suivant Strabon (1) et Pline (2), en Etrurie, et nommément à Tarquinia, avec une bande d'artistes qui y perfectionnèrent les arts et l'enrichirent d'ouvrages supérieurs à ceux des Etrusques. Qui voudra soutenir que Tarquin, devenu Souverain de Rome, n'y ait pas attiré quelques-uns de ces artistes Grecs, s'il est vrai, comme le dit Strabon, qu'il s'occupoit sans cesse à orner de beaux monumens Tarquinia sa patrie. Ce fut lui qui étendit la magnificence des cérémonies du triomphe; orna de portiques la ville de Rome (3); conçut le projet de ce célèbre temple de Jupiter Capitolin, et en jetta les fondemens. Tarquin-le-Superbe, son neveu, le mit à exécution avec une énorme dépense et une somptuosité qui a fait l'admiration des siècles suivans. Il fit aussi ces égouts souterrains dans la ville de Rome, qui ne sont pas moins étonnans. Pour tous ces travaux, il appela les artistes de l'Etrurie (4); et probablement les tira de la patrie de son aïeul. Servius Tullius, prédécesseur de ce Roi, pour imiter les peuples de l'Asie (5), dont les villes se réunirent pour bâtir un temple à Ephèse, en l'honneur de Diane, fit contribuer les peuples Latins, pour en élever aussi un à la même Déesse. La rue dans laquelle il fut construit, s'appela *Cipria*, ce qui nous prouve clairement que dès-lors on avoit quelques connoissances de l'art des Grecs, et que l'on s'efforçoit à l'envi de les imiter et de les surpasser. Il est donc probable que les deux Tarquins ont eu le même but en élevant un temple à Jupiter. Je ne saurois dire

(1) *Lib.* 5, *pag.* 336.
(2) *Lib.* 35, *cap.* 3, *sect.* 5, *C.* 12, *sect.* 43.
(3) Tite-Live, *lib.* 1, *cap.* 15, *num.* 35.
(4) Tite-Live, *lib.* 1, *cap.* 21, *num.* 55 *et suiv.*
(5) Tite-Live, même livre, *cap.* 17, *N°.* 45.

quelle en fut l'architecture. Le P. Paolo (1), pour en donner une idée, fait présumer qu'il fut reconstruit sous Vespasien, dans la même forme et dans la même distribution des parties qu'il avoit du tems des Tarquins. Mais ce ne sera pas de l'architecture étrusque, si nous devons prendre à la lettre la réponse des Aruspices, citée par Tacite (2), comme nous l'avons observé page 574, tome second, première partie, en note. Il est indubitable que ce temple étoit d'architecture grecque, d'après la description qu'en a donné Denis d'Halicarnasse (3), qui avance qu'il y avoit trois ordres de colonnes dans la façade, et deux sur les côtés : ce qui n'a jamais été conçu ni exécuté par les Etrusques. Peut-être cette réponse des Aruspices doit-elle s'entendre du temple rebâti par Sylla, qui y fit apporter les colonnes du temple de Jupiter Olympien, à Athènes, comme le dit Pline (4), qui pourtant ne dit point que le premier temple, au lieu de colonnes, eût des jambages ou pilastres liés à la bâtisse du mur, comme le lui fait dire le P. Minutalo (5). Après les Rois, les Beaux-Arts firent des progrès sensibles par la plus grande communication qui s'introduisit avec la Grèce, la Sicile et la Grande-Grèce, comme on le prouve par tant de faits, et par le Recueil des lois des XII Tables; quoique Duni (6) ait prétendu le contraire à force de sophismes et par une ignorance grossière ou affectée de l'histoire. En retournant à notre première thèse, il nous reste à remarquer sur l'art, que dans l'urne cinéraire dont nous parlions, il y a sous la frise des denticules que, suivant Vitruve (7), on ne doit pas introduire dans l'ordre Dorique; il dit que les anciens ne les y admettoient pas, parce qu'elles représentent les petits soliveaux, qui ne peuvent avoir lieu dans cet ordre : cependant, puisqu'il s'en rencontre sur cette tombe et sur la porte du temple d'Hercule de l'ancienne ville de Cera, qui sont tellement serrées, qu'elles ne peuvent imiter les soliveaux : nous dirons que jusque là on les a introduites comme simple ornement,

(1) *Dissert.* 3, *num.* 6, *pag.* 70.

(2) *Tac. hist. lib.* 4, *cap.* 53.

(3) *Antiq. Rom. lib.* 4, *cap.* 61, *tom. I*, *pag.* 248.

(4) *Lib.* 36, *cap.* 6, *sect.* 5, Voyez ci-devant, *tom. II*, *part. I*, *pag.* 339.

(5) *Diss.* 5, *de Templis*, *sect.* 2, *in suppl. antiq. Rom. Sallengre. tom. I*, *col.* 124.

(6) *Del Cittad. Rom. lib.* 2, *cap.* 4, *p.* 277 *et suiv.*

(7) Voyez ci-devant, *pag.* 576, *not.* 5, *tom. II*, *part. I.*

fait pour varier la ligne droite de la corniche, de même que ces oves qui sont auprès, ainsi que le remarque Galiani sur Vitruve.

N°. XXVII.

On a mis dans cette planche les deux parties latérales de l'urne dont nous avons parlé, pour faire remarquer la nature des feuilles sculptées sur le couvercle qui rappelle l'idée d'une natte de joncs ou d'une couverture. On fait voir de nouveau une monnoie donnée par Pellerin, qui est celle dont on a parlé dans le tome I, pag. 193, note 2, ayant paru mieux désignée que celle donnée à la page XXXII, pareille à celle de l'édition de Milan. On a cru nécessaire de la faire reparoître ici pour ôter tout équivoque. Nous croyons, avec Pellerin, qu'elle appartient plutôt à Crotone qu'à l'Egypte, ainsi que l'a pensé Winkelmann et d'autres. Le bœuf est un animal trop communément gravé sur les monnoies d'une quantité de villes, et principalement sur celles de la Grande-Grèce et de la Sicile, pour ne pas le regarder si vite comme un Apis; ce à quoi cependant on pourroit le faire ressembler, parce que, dans la médaille ou monnoie en question, on ne voit pas entre les cornes le globe ordinaire (1). Le Tau, ou plutôt le signe (comme nous le croyons avec le Ch. Visconti (2)), que l'on veut prendre pour une marque égyptienne, produit l'équivoque. En cette pièce de monnoie, c'est plutôt le signe de la constellation de Vénus, ou quelque autre signe inconnu; ainsi qu'on en voit un semblable ♀, dans une autre monnoie du Muséum Borgien à Velletri: elle est en or, assez petite, et porte un lion qui déchire un cerf, symbole ordinaire aux monnoies de la ville de Velia; sur le revers, c'est, autant qu'on en peut juger, un Hercule qui combat avec sa massue. Ce signe a quelque ressemblance sur la monnoie de Syracuse avec la lettre ♀ que l'on regarde comme un K ou coph (3). Dans cette dernière médaille, on ne voit aucun signe sur la cuisse du bœuf: la lettre qui est dans l'autre peut bien y avoir été frappée après: ce qui se voit sur d'autres médailles. Il y a sous le bœuf une autre lettre, qui, dans la pièce de monnoie donnée par les éditeurs de Milan, paroît être une feuille ou un autre objet. Winkelmann pensant, lors de la première édition de son histoire, que cette monnoie étoit égyptienne,

(1) Voyez *tom. I*, la figure, *pag.* 562.

(2) *Mus.* Pio-Clement. *tom. II*, *tav.* 16, *pag.* 36, *et suiv.*

(3) Voyez Spanhemius, *de præst. et usu numi. Dissert.* 2, *num.* 3, *pag.* 95 *et suiv.*

donna son opinion avec trop de précipitation; de même que au sujet des trois médailles, dites de Pococke, qu'il attribue dans la même page aux Egyptiens, si elle n'a pas été d'abord frappée par les Perses. Pococke ne parle pas de leur antiquité et n'en donne pas la figure: je trouve seulement dans son autre ouvrage des inscriptions (1), par la table des différentes monnoies du tems de Ptolémée et des Empereurs Romains, qu'il n'en possédoit aucune de celles-là.

N°. XXVIII. Chapiteau d'ordre Ionique, qui se voit à Rome dans l'église St.-Laurent hors des murs, dans les volutes duquel on voit, d'un côté, un limaçon, et de l'autre une grenouille. Nous en avons parlé en son lieu, tome second, première partie, page 695 et suiv. et nous avons fait voir qu'il n'est ni de cette antiquité, ni de cette importance pour l'Histoire de l'Art, que lui donne Winkelmann, pour faire honneur à Pline. On en a fait refaire le dessin avec plus d'exactitude, observant de le montrer, vu en-dessous, pour en faire saillir davantage le travail.

N°. XXIX. Bas-relief en marbre blanc, ci-devant dans la villa Médicis, à présent dans la galerie du Grand-Duc à Florence. On en a parlé tome second, première partie, page 604, note 3, et page 623, note 3. Il offre un exemple des temples monotteri ou circulaires, à un seul rang de colonnes, dont parle Vitruve (2), ce qui n'a pas été bien entendu par ses commentateurs. Les entrecolonnemens sont fermés par une espèce de clòture de bronze ou de pierre, à en juger par son épaisseur. L'ordre est Ionique avec base, et un haut piédestal ou stilobate qui relève de beaucoup le plan intérieur du temple. Pollux qui, à l'endroit cité, tome second, page 593, note 2, écrit que le stilobate ou piédestal étoit propre à l'ordre Ionique, au lieu de la base, a été réfuté par Kuhn; et dans notre monument, l'on voit qu'il y a une base indépendamment du piédestal. L'escalier qui, ici, est hors de l'enceinte et pris sur le vif du mur, est remarquable, en ce qu'on ne voit pas clairement dans Vitruve, comme cela doit être fait. Les marches semblent placées à angle aigu, probablement par l'effet du bas-relief, comme nous l'avons noté à la page 625 du tome second, première partie et leur nombre fait juger qu'elles étoient aisées à monter. On parle au même endroit de la forme que devoient avoir

(1) *Inscriptiones Grecæ et Romanæ, edit. anno* 1752, *pag.* 95 *et suiv.*

(2) *Lib.* 4, *cap.* 7.

les marches chez les anciens. Nous avons remarqué dans l'amphithéâtre Flavius ou Collisée, que selon les différens plans, dans un escalier, les saillies des gradins n'ont pas de cordon, et sont à angle droit; dans un autre, les gradins ont un creux, et ceux de la cîme, vers la partie ruinée, ont des *talons renversés*, tous hauts d'un peu plus ou d'un peu moins d'un palme; il s'en est trouvé de beaucoup plus bas dans les ruines du Palais des Césars; ce qui fait paroître faux ce que dit Winkelmann à ce sujet, et combien il est dangereux d'établir une règle sur un ou sur peu d'exemples. A l'égard des temples, Piranesi (1) observe, d'après une excavation qu'il a faite, que dans l'ancien temple, dit de *Bacchus*, aujourd'hui St. Urbain, les marches n'étoient pas hautes. Dans un petit temple antique de Pompeia, entre les degrés assez hauts qui servent de soubassement, il y a des demi-marches pour faciliter à monter, semblables à celles que j'ai données en exemple au même endroit, page 623, tome second, première partie.

Bas-relief en marbre blanc de la villa Negroni, d'un travail de la plus grande beauté, que l'on donne ici principalement à cause du temple dont il est parlé tome second, deuxième partie, pag. 615 et 623. Ce temple devroit être d'ordre Composite, différent de celui dont il est question au précédent numéro; mais il a cela de curieux, qu'au lieu de volutes aux chapiteaux, on voit une partie de Dauphin, peut-être pour faire allusion à Neptune, à qui l'édifice étoit dédié: c'est ainsi que notre auteur l'explique à la page 637 du tome second, première partie, au sujet de semblables chapiteaux. La porte s'ouvre en-dedans, en cela contraire à l'autre petit temple. La partie ouverte de cette porte est restaurée, avec le dessus et le dessous presque perpendiculairement, ce qui manque de l'antique étoit différemment terminé, et offroit peut-être d'autres objets. La clôture qui l'entoure est différente de celle de l'autre petit temple. Les grosses têtes des pointes qui sont inclinées en-dehors sont fort remarquables. La figure de femme qui est près de ce temple, et prise dans le même morceau, bien que d'un goût d'exécution différent, est d'un travail, d'une grace extraordinaire, et n'a peut-être rien d'égal dans les autres bas-reliefs; elle est de la plus parfaite conservation, si ce n'est à la main qui tient la guirlande, N°. XXX.

(2) *Della magnifi. de' Romani. num.* 216, *pag. CXCV, nella tav.* 38, on y voit aussi la figure de ce bas-relief.

dont un morceau de dessus et de dessous est perdu avec une bonne partie des pieds.

N°. XXXI. D'après la connoissance que notre auteur a donnée de la relation de M. Mylne, architecte Ecossois, sur le temple de la Concorde à Agrigente, et que nous avons rapportée dans le tome 2, partie I, les savans et artistes ne seront pas fâchés que nous joignions ici une autre relation qui a rapport au même temple, beaucoup plus exacte et intéressante pour les observations qu'elle contient. M. Jacques Barbier-Noisy, Parisien, architecte de mérite, et très-exercé à dessiner les édifices antiques, s'est fait un plaisir de nous la communiquer : il a fait le voyage de Pœstum et de la Sicile au mois de mai 1784, pour admirer et dessiner les monumens; et pour rendre ses observations plus intéressantes, il nous a aussi donné les dessins faits par lui, avec tant de scrupule et d'exactitude, que nous ne doutons pas qu'ils ne soient beaucoup meilleurs et plus utiles que ceux qui ont été donnés par le P. Pancrase et les autres auteurs qui en ont traité. On les voit ici gravés sous les n°. XXXI à XXXIV. Pour les explications de ces planches, nous nous servirons des propres paroles de M. Barbier (1).

Observations sur le Temple de la Concorde à Agrigente en Sicile, appelé par les Siciliens Girgenti, communiquées à M. l'Abbé Féa, par M. Barbier-Noisy.

La figure première de la pl. XXXI. donne le plan de ce temple de deux manières différentes, séparées par la ligne *a a*. La moitié à gauche fait voir le plan comme il existe actuellement; l'autre moitié à droite, fait voir comme il étoit anciennement.

Ce temple est de l'ordre Dorique, et est d'un tems très-reculé; il est périptère, ayant des colonnes avec péristyles ou promenoirs tout autour; il est amphiprostyle, ayant deux portiques, un par-devant qui regarde l'Orient, et l'autre par-derrière; il est hécastyle, ayant six colonnes de

(1) Les Éditeurs de cette Édition Française ont copié ici les explications manuscrites de M. Barbier, qui a bien voulu aussi les leur communiquer. Carlo Féa les avoit traduites en Italien pour son Édition.

front;

front; enfin il est pronostyle, l'intervalle d'une colonne à l'autre étant d'un diamètre et un quart aux entrecolonnemens les plus larges. Il y a six colonnes dans les faces, et treize sur les côtés, compris celles des angles.

Le temple, à partir du diamètre *b b* des colonnes des angles, a, en longueur, deux fois un tiers sa largeur; la longueur de la cella, ou intérieur du temple, compris l'espace pour les escaliers, et les deux vestibules, est de trois fois la largeur de la cella, compris ses deux murs, et chaque vestibule a, en profondeur, la moitié de la largeur de la cella. La cella, sans y comprendre les murs, a, de longueur, deux fois sa largeur : les murs latéraux ont presque le neuvième de la largeur de la cella; les péristyles ou promenoirs entre les colonnes et le mur de la cella, ont un diamètre et deux tiers; enfin les portiques de devant et derrière ont, d'une colonne à l'autre, deux diamètres trois quarts.

Il sembleroit que ce sont toutes ces proportions que nous venons d'exposer, et auxquelles les anciens architectes s'attachoient principalement, qui les ont fait tomber dans une irrégularité que les modernes leur reprochent, qui est, que les colonnes intérieures et pilastres qui séparent le portique du vestibule, dans la largeur du temple, ne viennent pas au nu d'aucune colonne du dehors, mais tombent dans le milieu d'un entrecolonnement : il en est de même sur la longueur du temple; les pilastres ou antes qui s'attachent aux murs, ne correspondent pas aux seconde et cinquième colonnes qui sont sur les façades du temple; mais ils viennent un peu plus en avant. Cette irrégularité est bien excusable, si l'on considère, que d'abord elle n'est point vue du dehors, et qu'en voulant y remédier servilement, il en naîtroit d'autres inconvéniens plus préjudiciables, tels que ceux de donner des péristyles ou promenoirs trop étroits; d'ôter à la cella sa proportion, de deux fois sa largeur; de gâter la belle proportion des portiques et vestibules, et de faire renoncer à y placer des escaliers.

Ce n'est donc pas sans raison ou par cause d'ignorance, que ces anciens architectes ont passé par-dessus cette irrégularité; car l'on voit qu'ils n'ont pas cherché à la sauver, dans aucun des temples de la Sicile, ni dans ceux de Pœstum, où cette même irrégularité se trouve;

mais, au contraire, ils avoient pour maxime constante de la négliger, afin de ne point gâter les proportions des autres parties du temple.

Quoique ces proportions ne se combinent pas toutes exactement avec celles que donne Vitruve pour les temples, cependant elles ne sont pas à rejeter, j'oserois même dire qu'elles leur sont préférables; car en donnant plus de longueur au temple, et mettant treize colonnes sur les côtés, au lieu de onze prescrites par Vitruve (1), l'architecte de ce temple a conservé à la cella la même proportion que donne Vitruve de deux fois sa largeur, et s'est procuré le moyen de placer de doubles portiques, de doubles vestibules, et des escaliers nécessaires dans un édifice quelconque. On peut même dire que la proportion de la longueur, de deux fois un tiers la largeur du temple, plaît plus à l'œil que celle de deux fois seulement la largeur, soit qu'on considère ce temple en perspective sur le lieu, soit qu'on se contente d'en regarder le plan; en outre elle réunit plus d'avantages. Il paroît même que les architectes de ces tems-là suivoient constamment le même principe. Le temple de Junon Lucine, qui est voisin de celui de la Concorde, a treize colonnes sur les côtés, celui de Ségeste en a quatorze; le plus grand temple de Pœstum a pareillement quatorze colonnes sur les côtés, et le plus petit en a treize. Tous ces temples ont des escaliers pour la commodité du service. Au temple de Junon Lucine, on voit qu'il y avoit un corridor souterrain, placé au-dessous du péristyle et des portiques, qui leur est presque égal en largeur, qui tournoit comme eux autour du temple, et auquel on communiquoit sûrement par les escaliers intérieurs.

Outre les deux portiques dont le temple est décoré, il a deux porches ou vestibules ouverts, qui sont séparés des portiques par deux colonnes, et deux antes ou pilastres qui s'attachent aux deux murs de la cella du temple; après le vestibule qui regarde l'Orient, on a pris un certain espace pour y pratiquer, de chaque côté, un escalier; le milieu de cet espace forme un renfoncement qui termine la cella du temple de ce côté-là; ce renfoncement est voûté en berceau, et au-dessus est une chambre pratiquée entre le dessus de la voûte et le toit, qui a les mêmes dimensions que le renfoncement, et à laquelle aboutissent les escaliers.

(1) *Liv.* 3, *chap.* 3.

Ce temple avoit deux portes qui donnoient dans les deux vestibules, et par lesquelles il recevoit le jour; mais on ne peut pas voir de quelle manière les baies des portes pouvoient être fermées, y ayant un mur moderne bâti entre les jambages d'une des portes, qui est la seule qui existe actuellement : on voit seulement que les jambages sont droits et tombent à plomb, et que la porte n'étoit pas plus étroite en haut qu'en bas, comme on le voit dans d'autres portes antiques, selon les préceptes de Vitruve.

Au vestibule qui regarde l'Occident, il y avoit un mur seulement qui séparoit le vestibule de la cella : ce mur n'existe plus, mais on voit les arrachemens dans les murs latéraux.

Ce temple est élevé sur quatre grandes marches ou gradins qui tournent tout autour du temple, et qui sont élevés eux-mêmes sur un soubassement qui s'étend sur tout le temple et les marches, et qui, du côté de l'Orient, saille en avant des marches de vingt-un pieds; il est à remarquer que du même côté de l'Orient, la quatrième marche, au lieu de conserver la largeur de quatorze pouces, qu'elle a tout autour du temple, devient plus large au-devant des quatre colonnes du milieu, et vient en avant de sept pieds deux pouces : il y a encore une cinquième marche qui saille en avant sur la quatrième de neuf pieds cinq pouces, et enfin le soubassement saille en avant, sur la cinquième marche, de quatre pieds six pouces. Comme cette cinquième marche et le soubassement sont un peu ruinés dans cette partie et recouverts de terre, j'ai soupçonné que, dans l'espace de quatre pieds et demi, il y avoit sur le devant quatre autres marches qui, conjointement avec la cinquième marche, qui a un pied de haut, montoient la hauteur du soubassement, qui est de cinq pieds dix pouces six lignes. Sur le côté droit du temple, il y a un petit escalier qui montoit aussi la hauteur du soubassement, qui peut avoir été fait dans des tems plus modernes.

On pourroit conjecturer que ces marches venoient ainsi en avant, pour donner au Grand-Prêtre, et à ceux qui l'accompagnoient, un emplacement élevé et commode pour faire les sacrifices en plein air et devant tout le peuple, au temple de Junon Lucine, que nous avons déjà cité : après les quatre marches qui tournent autour du temple, il y a, du côté de l'Orient, une aire ou platée, au même niveau de la

hauteur du soubassement, qui a toute la largeur du temple et des marches, et qui vient en avant de quarante-deux pieds neuf pouces : cette platée est terminée par trois gradins qui forment un petit amphithéâtre, et qui ont deux pieds de large, et sont espacés l'un de l'autre de trois pieds. Comme l'on dit que ce temple étoit dédié à Junon Lucine, on prétend, par la même raison, que la platée étoit destinée aux Prêtres, et que les gradins servoient pour asseoir les femmes et les jeunes filles qui venoient implorer la Déesse.

Les arcades qui sont percées dans les murs latéraux, ont été ouvertes dans des tems postérieurs, comme on peut le voir planche XXXIII, figure première, qui donne la vue du mur latéral, car on voit que le cintre des arcades n'indique aucune coupe de claveaux, et que pour ouvrir ces arcades, ils n'ont fait qu'enlever les pierres et les tailler en cintre par en-haut ; car en remettant les assises de pierre, comme si le mur étoit plein, elles se trouveroient divisées également, et les joints des pierres du premier rang tomberoient exactement sur le milieu des pierres du second rang, et ainsi de suite jusqu'au haut, comme on le voit pratiqué dans ce qui reste de ces murs. De plus, l'histoire fait mention qu'un évêque d'Agrigente avoit converti ce temple en une église chrétienne, et alors on aura ouvert ces arcades ; on avoit aussi muré les entrecolonnemens latéraux (dont il reste encore quelque indice), de manière à former une église à trois nefs, une grande et deux petites. Actuellement on n'y a laissé qu'une petite chapelle construite dans une partie de la cella de l'ancien temple.

La planche XXXI fait voir la façade latérale comme elle étoit anciennement, quoiqu'à présent, des deux côtés latéraux du temple, il n'existe que les colonnes, l'architrave et quelques pierres de la frise, le reste de la frise, la corniche et le toît seront tombés, ou auront été jetés par terre. On y voit aussi le mur latéral du temple, composé d'un socle élevé et de dix assises de pierre, jusqu'à la hauteur de la colonne. Ce mur est très-bien appareillé, construit en assises de même hauteur, et les pierres sont de même longueur, et distribuées également. Ces pierres sont jointes les unes à côté des autres, sans mortier, avec une précision étonnante, ce qui fait voir qu'elles ont été taillées bien d'équerre, et posées avec le plus grand soin.

Les colonnes et le mur du temple sont de la même pierre que les murs

de la ville, et la montagne sur laquelle une partie de la ville étoit située; cette pierre est, comme dit M. Brydone, voyageur Anglois, vol. 2, page 12 de la traduction françoise, une immense concrétion de coquillages de mer, réunis et cimentés avec une espèce de sable ou gravier, devenue aussi dure que le marbre même : cette pierre est blanche avant d'être exposée à l'air, mais aux temples et aux autres édifices, elle est devenue d'un ton jaunâtre et coloré.

On voit encore dans cette figure la manière dont les marches saillent en avant les unes sur les autres du côté oriental.

La figure première donne l'élévation principale du côté de l'Orient, N°. XXXII.
qui est la même que celle de l'autre côté opposé : cette façade du temple est presqu'encore entière et bien conservée, à cela près qu'il manque la pierre de la corniche, qui est à l'angle du côté droit, et celle de la frise.

Ce temple fait le plus grand plaisir à voir, et en impose par un air de grandeur et de majesté; les proportions générales en sont très-belles et s'accordent très-bien avec les rapports particuliers des différens membres.

Peut-être quelqu'un trouvera que sa proportion générale est trop basse, les colonnes trop courtes et l'entablement trop massif; mais il faut réfléchir que l'architecte étant pénétré du grand caractère qu'il vouloit donner à son temple, il en devoit résulter l'aspect de l'édifice, tel que nous le voyons actuellement; autrement il n'auroit jamais réussi à lui donner ce grand caractère, qu'il a en effet, s'il eût exhaussé les colonnes, s'il eût fait l'entablement plus léger, et le fronton plus élevé; car alors il se seroit rencontré dans ses proportions, que les Grecs, postérieurs à ceux-ci, et les Romains après eux, ont donné à l'ordre Dorique, et que les modernes ont suivi; proportions qui ne nous paroissent préférables, que parce que nous sommes plus accoutumés à les voir. Je suis donc d'avis que ces differentes proportions peuvent s'employer de préférence l'une à l'autre, suivant le jugement de l'architecte. Car, le vrai beau dans l'architecture, ne consiste pas à trouver des proportions plus légères, de préférence à celles plus lourdes, mais à suivre exactement le système de proportion qu'on a jugé à propos de donner à l'édifice, et de mettre un accord parfait entre les proportions générales et les proportions particulières de chaque membre; en sorte que si l'on adopte un système de proportion légère, la masse totale étant légère, les colonnes, les

entablemens et les frontons seront aussi d'une proportion légère; mais si l'on adopte un système de proportion plus lourd, la masse totale étant plus lourde, les colonnes, les entablemens et les frontons devront être d'une proportion plus lourde; et c'est là le principe qu'à suivi l'architecte dans la masse et dans les détails du temple de la Concorde, et dans la simplicité des moulures dont il a orné la corniche.

La proportion générale du temple est telle, que depuis le bas des colonnes jusqu'à la pointe du fronton; elle est un tant soit peu plus des deux tiers de la largeur du temple, ayant seulement la hauteur de la corniche du fronton de plus, autrement elle seroit les deux tiers justes. Les colonnes ont de hauteur quatre fois trois quarts leur diamètre, et elles diminuent par en-haut du quart de leur diamètre; l'entablement a un peu moins de deux diamètres, le tympan du fronton et la corniche qui le couronne, ont à-peu-près le tiers de la hauteur de la colonne, et cette corniche a le tiers de l'architrave.

Les quatre gradins qui sont au-dessous des colonnes ont un peu plus d'un diamètre et demi; quant au soubassement, on ne peut pas déterminer la hauteur juste qu'il avoit, parce qu'il est difficile de retrouver l'ancien sol sur lequel il s'élevoit, à moins qu'on ne fît fouiller, étant recouvert de terre; cependant je l'ai fait d'un diamètre et un quart, qui est la hauteur que j'en ai pu voir dans les endroits où la terre est plus basse.

Les colonnes vont toujours en diminuant, depuis le bas jusqu'en haut; elles sont cannelées de vingt cannelures à vive arête, elles n'ont point de base, leur chapiteau a un demi-diamètre de hauteur et un diamètre et un quart de largeur. La diminution de ces colonnes par en-haut, qui est du quart du diamètre inférieur, est d'une proportion convenable : elles diminuent un peu moins que celles du grand temple de Pœstum, et beaucoup moins que celle des deux autres édifices, dont la trop grande diminution des colonnes, portée jusqu'au tiers du diamètre, déplaît à l'œil, donne une forme désagréable aux colonnes, et paroît nuire à la solidité de l'édifice.

Les colonnes sont composées de cinq assises de pierre ou tambours, dont un forme le chapiteau. L'architrave est égal en hauteur au diamètre supérieur des colonnes, il a un listel qui le couronne, avec un autre plus petit, qui sert de couronnement à six gouttes placées au-

dessous. Ces deux derniers membres ont la même largeur que les triglyphes. Les pierres qui composent l'architrave, portent d'un milieu de colonne à l'autre, et sur son épaisseur il est composé de deux pierres mises à côté l'une de l'autre, et qui ont toute la hauteur de l'architrave.

La frise est d'un pouce plus haut que l'architrave à la partie des triglyphes; mais aux métopes, on y a pris un listel, qui alors fait partie de la corniche, et les métopes sont presque carrés, à partir du dessous de ce listel (1). Les triglyphes n'ont point de chapiteau, c'est-à-dire, de bandeau qui les couronne.

Les triglyphes des extrémités sont posés aux angles de la frise, et les autres sont distribués à égale distance entre eux. Il y a un triglyphe dont le milieu correspond à celui des colonnes, et l'autre correspond au milieu de l'entrecolonnement; les métopes sont égaux entre eux et sont presque caarrés.

Pour trouver cette distribution égale, l'architecte a resserré tant soit peu les deux entrecolonnemens voisins de celui du milieu, et a resserré un peu plus les deux derniers; mais comme ils sont resserrés d'une quantité peu sensible les uns par rapport aux autres, l'œil ne peut s'en apercevoir, et n'en est point choqué. Les deux premiers entrecolonnemens des côtés latéraux sont resserrés de la même quantité que les deux derniers sur la face, afin d'avoir aussi sur la face latérale la distribution égale des triglyphes et des métopes. Cette opération tend aussi à la plus grande durée du temple, en augmentant les forces et la solidité dans les encognures.

La proportion du triglyphe au métope est comme un est à un et demi, et est la même que dans tout autre ordre Dorique.

Les triglyphes ne sont point encastrés dans la frise, mais ils y forment chacun une pierre, et les métopes chacun une autre; ces pierres, à la vérité, ont une épaisseur moindre que les premières de

(1) Il paroît que l'intention de l'architecte, étoit de faire paroître la frise égale à l'architrave, car la hauteur d'un pouce que la frise a de plus, devoit être cachée par la saillie du listel de l'architrave. La même chose est pour les métopes, qui ont deux pouces de plus sur leur hauteur, pour être un carré parfait, c'est-à-dire, le double de ce qu'il a ajouté à la frise, parce que la métope se renfonce sur le triglyphe, justement de la même quantité du double.

l'architrave; mais cela a été fait ainsi pour mieux lier les pierres les unes avec les autres, comme on peut le voir dans la planche XXXIV, figure première.

La hauteur de la corniche est la moitié de l'architrave. Dans cette corniche, perpendiculairement au-dessus de chaque triglyphe, il y a un mutule incliné, qui est égal en largeur au triglyphe, et entre ces mutules, il y en a un autre qui répond au milieu de chaque métope, et qui est égal aux autres mutules; en sorte que dans le plafond, il reste des champs barlongs entre chaque mutule. Le dessous de chaque mutule est orné de trois rangs de gouttes, et il y a six gouttes à chaque rang. Les autres détails de l'entablement se verront mieux en jetant un coup-d'œil sur les planches XXXIII et XXXIV.

La corniche qui couronne le fronton est plus simple que celle inférieure, et n'a point de mutules comme celle-ci, ce qui s'accorde avec ce que dit Vitruve, que les anciens ne mettoient point de mutules dans les corniches rampantes des frontons.

La figure seconde de la planche XXXII fait voir deux coupes différentes prises sur la largeur du temple. Celle à gauche est prise sous le portique, et fait voir la façade qui décore le vestibule : cette façade est ornée de deux colonnes et de deux pilastres, ou antes qui portent une architrave et une frise, où il y a des triglyphes de distribués, dont deux sont aux angles, deux sont à plomb des colonnes, et les trois autres sont intermédiaires entre ceux-ci ; cette architrave et cette frise sont plus petites que celles qui sont sur la face de devant.

L'autre coupe, à droite, est prise plus loin sous le vestibule, et fait voir le mur du fond avec la porte qui entroit dans la cella du temple.

Pl. XXXIII. La première figure de cette planche fait voir la coupe prise sur le milieu de la longueur du temple; on y voit la coupe du portique, celle du vestibule, les arrachemens du mur qui séparoit le vestibule de la cella, et le mur latéral de la cella avec les arcades qui y ont été percées, et dont nous avons déjà parlé, en traitant du plan, planche XXXI. figure première. On y voit aussi le mur moderne qui ferme la chapelle, la partie de la cella où est la Chapelle actuellement, et la petite chambre au-dessus qui communique avec les escaliers.

La figure seconde de la planche XXXIII, donne les détails en grand de l'entablement, vu de face, et pris sur l'entrecolonnement du milieu,

milieu, on y voit les différentes moulures qui composent la corniche, et l'arrangement des mutules et des gouttes, la distribution des triglyphes et des métopes dans la frise, et la distribution des gouttes dans l'architrave correspondante aux triglyphes.

La figure première fait voir la coupe de l'entablement et du fronton, N°. XXXIV. prise sur la ligne du milieu du temple; on y voit le profil de l'architrave, frise et corniche, de combien les mutules sont inclinées dans la corniche, le profil du tympan du fronton et de la corniche au-dessus, et la manière dont les pierres sont arrangées pour la construction dans tous les différens membres que nous venons de décrire.

La figure seconde fait voir le plan du plafond de la corniche, le plan des mutules avec leurs gouttes, et l'intervalle qui les sépare, la manière dont elles sont disposées à l'angle : on y voit aussi le plan des triglyphes intermédiaires, ainsi que ceux de l'angle.

La figure troisième donne le chapiteau vu en grand, avec un dessin plus en grand des petites moulures qui sont sous le quart de rond, et la manière dont ce quart de rond devient méplat; au bas on a placé le plan du chapiteau et des cannelures des colonnes.

Ici se termine la description de M. Barbier. Nous avons déjà observé ci-devant, tome second, première partie, pag. 671 et suiv., et d'après l'autorité de Diodore, que ce temple et celui de Jupiter Olympien, ont été construits avant la 93e. Olympiade, dans laquelle les Agrigentins furent soumis aux Carthaginois. Avant cette Olympiade, dans laquelle toutes les villes de l'isle furent prises, Agrigente et généralement toutes les autres étoient florissantes, très-puissantes, et les habitans étoient aussi versés dans les Beaux-Arts, et avoient d'aussi beaux monumens que les autres peuples de la Grèce. Les monnoies en sont d'une beauté inimitable. Les Carthaginois, avec un immense butin, emportèrent avec eux, d'Agrigente, une grande quantité de peintures et de sculptures, comme le dit Diodore, qui y furent ensuite reportées par le second Scipion l'Africain quand il prit la ville de Carthage. Cicéron, de qui nous tenons ce fait (1), parle aussi d'un célèbre temple d'Hercule en cette cité, et de tous les monumens de Ségeste, de Syracuse et d'Enna, et d'autres villes de l'isle. La population d'Agrigente montoit, suivant

(1) *In Verr. act. 2, lib. 4, édit. d'Oliv.*

Potaniello sur Diogène Laerce (1), à huit cent mille habitans; ce qui devoit se réduire à beaucoup moins pour toute la Sicile, depuis l'invasion des Carthaginois, ainsi qu'on peut le conclure d'après Platon (2). En effet, ces ruines, et spécialement celles du temple désigné par Diodore pour celui de Jupiter Olympien, nous donnent la plus haute idée de la richesse et de la magnificence de ce peuple. On a parlé plus au long, pag. 671, tome second, première partie, de ce temple de Jupiter Olympien, pour expliquer le passage de Diodore. Mais je voudrois ajouter quelques réflexions à ce qui a été dit sur les proportions du temple de la Concorde : on ne peut nier que la manière de parler de Diodore ne soit très-équivoque, sur-tout relativement au portique de devant et de derrière qu'il y suppose. Il paroît d'abord qu'il entend parler d'un portique avec colonnes, et cependant il ne doit pas y avoir eu de colonnes; mais ce portique a été un portique intérieur en forme de vestibule, fermé à la moitié des colonnes et du mur comme les parties latérales, et cela, premièrement, parce que Diodore parle de portiques, mais non pas de colonnes isolées ou entières; en second lieu, parce que, si l'on y réfléchit bien, il paroît impossible qu'il se soit trouvé des morceaux de pierres assez longs pour servir d'architrave et soutenir le poids de dessus. En supposant les entrecollemens seulement d'un diamètre ou grosseur de colonne, qui étoit de douze pieds, les morceaux de pierres devoient avoir vingt-quatre pieds de portée ou deux diamètres pour atteindre au milieu des deux colonnes. Il s'ensuit peut-être de cette difficulté, que l'architecte, dans le dessein de bâtir un temple si vaste et de si grosses colonnes, se vit contraint de choisir cette forme d'entablement pour faire soutenir les architraves des murs entre les colonnes. Ainsi, en supposant que Diodore ait encore pris la mesure de la hauteur du temple sur l'une des deux faces, en y comprenant toute la hauteur du frontispice, nous trouverons qu'elle doit être plus basse que les huit diamètres de la colonne, ce que nous avons motivé sur une conjecture à l'endroit cité; et probablement il devoit être seulement de six. Dans le temple de la Concorde, de même que dans ceux de Pœstum, l'architrave n'est pas plus haute que la frise, mais elle est plus basse d'un

(1) *Lib.* 8, *segm.* 63, *tom. I*, *pag.* 532.

(2) *Epist.* 8, [illegible] *tom. III*, *pag.* 355, vers la fin

demi-pouce. Je ne sais s'il en aura été de même pour le temple de Jupiter. Celui-ci, s'il étoit construit, comme cela pouvoit bien être, à l'imitation du temple de Jupiter Olympien, dont il a pris le nom, aura été de pierres, et couvert en-dedans, comme nous disions tout à l'heure qu'avoit été fait celui d'Athènes, de même que l'autre temple Olympien, et comme l'exigeoit la grande distance de ses parties intérieures. On pourroit dire une infinité d'autres choses sur le passage de Diodore; mais nous les réservons pour un autre tems, parce qu'il demande un plus grand examen et de plus grandes recherches sur les ruines et sur le plan de l'édifice.

Dans cette planche et dans la suivante, on donne les figures de trois étuves, prises de l'*Œuvre* de Schoepflin, dont il est parlé tome second, première partie, pag. 626. La fig. I représente, *A* le four ou l'endroit dans lequel se faisoit le feu pour faire passer la chaleur dans le souterrain ou poële *B* environné de tuyaux dans trois côtés distribués de la manière qui se voit en grand figure III. *C* bain d'eau tiède. *D* éléotesium ou chambre pour se parfumer. *E* apoditerium ou chambre pour se déshabiller, ou plutôt se rafraîchir. *F* le passage des tuyaux du poële au bain. *G* tuyau ou conduit pour introduire l'air extérieur. La fig. II donne l'élévation du plan ci-dessus. *B* Chaudière ou chauffoir pour l'eau qui est précisément au-dessus de la baignoire dont le fond ou plancher, formé de cinq grands carreaux de terre cuite, se trouve soutenu par quatre rangs de piliers, hauts de deux pieds. *C* bain ou baignoire. *D* éléotesium. *F* passage des tuyaux qui communiquent de la chaudière ou du chauffoir d'eau à la baignoire. *G* tuyau ou conduit pour introduire l'air extérieur, moyennant une clef qui devoit donner les degrés de chaleur nécesssaires au bain. Fig. III, quelques tuyaux en grand, pour montrer la manière dont ils se communiquoient les uns aux autres. N°. XXXV.

Vue d'une autre étuve, différente de la dernière, en ce que l'on ne voit qu'une seule partie des tuyaux. Les petits piliers qui soutiennent le plancher sont hauts de deux pieds, et de la grosseur d'un pied sur toutes faces. L'épaisseur des murs est de deux pieds et demi de tous côtés : la largeur de l'étuve est de vingt-cinq pieds de longueur, et de vingt-deux de largeur. Fig. IV. Les conduits et la manière dont ils communiquent dans l'étuve. Fig. VI. Plan d'une troisième étuve. N°. XXXVI.

On observe, dans celle-ci, que dans toutes les parties, les tuyaux sont distans d'un demi-pied l'un de l'autre : le plancher en est soutenu par dix petits piliers, larges d'environ un pied, et hauts de deux. Il y a encore deux autres piliers plus gros que les précédens et de la même hauteur. Au-dessous, fig. VII, élévation de cette étuve, où l'on voit l'ouverture de la porte de trois pieds et demi. On peut présumer que le foyer de cette étuve étoit dans l'espace qui reste entre la porte et les dix piliers.

N°XXXVII. Pour donner une idée complète des étuves antiques, on offre, dans le haut de cette planche, le dessin d'une étuve découverte dans une petite maison de campagne à Pompeia, donné dans le volume premier du Voyage pittoresque du royaume de Naples (1). Le N°. I est le plan géométral. L'eau entroit par un tuyau *B*, et se rendoit par le mur jusque dans la chaudière *C*, pour être portée ensuite dans la baignoire *F*. *D* étoit le fourneau pour faire la cuisine. *E* un four. *G* montre les tuyaux de chaleur qui circuloient dans le mur, et la forme des briques en pointes dans la partie du mur du dedans de l'étuve, comme en celle de *Scrofano* qui en est voisine; et peut-être dans toutes les autres constructions de ce genre. *I* la porte. *K* petite ouverture dans le mur où se plaçoit une lampe, qui éclairoit à la fois les deux parties, et recevoit l'air par le côté *Z*. On croit qu'un verre placé sur l'ouverture du côté de l'étuve, empêchoit l'air humide d'éteindre la lumière. *M* fait voir une coupe qui recevoit de l'eau froide venant du réservoir, par le moyen du conduit *N H*. Une petite fenêtre de verre éclairoit l'étuve. La coupe de cette niche, N°. III, en fait voir la forme et les ornemens. Une autre coupe de la partie latérale, N°. II, doit achever de faire connoître l'étuve et le fourneau où l'eau se chauffoit, d'où elle se distribuoit de la manière la plus ingénieuse. L'eau arrivoit dans la chaudière 1, et ne se déchargeoit dans la seconde 2, par le moyen d'un conduit ou tuyau, qu'à mesure que l'eau en sortoit. Ces deux chaudières recevoient l'action du feu d'une manière bien différente, ce qui modifioit les degrés de la chaleur. Celle d'eau tiède, qui se rendoit par degrés dans la chaudière d'eau bouillante, la remplissoit sans la refroidir; et ainsi, par le moyen des tuyaux 7 et 8, la

(1) Dixième et onzième livraison, *plan* 79.

baignoire étoit fournie d'eau chaude et d'eau froide à volonté. Lorsque le bois du fourneau 3 étoit consumé, on animoit le charbon par-dessous l'entrée de la chambre, dont le plancher étoit porté dans son milieu par de petits piliers de terre cuite, creusés et percés de trous, tels qu'ils sont représentés N°. IV. Les briques longues sont posées sur ces piliers, et sur les briques il y a un carreau de quelques pouces d'épaisseur, et dessus une mosaïque, ce qui diminuoit la chaleur trop immédiate de la chambre et de la chaudière qui étoit au-dessous. 5 le gros mur. 6 élévation de briques entre lesquelles s'élevoit l'air chaud, comme on le voit à la lettre *G*, et enfin *H* est l'ouverture par laquelle l'air s'évaporoit. Le N°. V représente une partie du plan de la maison où l'étuve étoit construite.

Dans le bas de cette planche, on voit une peinture des thermes de Titus, qui représente les différentes parties d'un bain antique avec leurs noms, ce qui est très-utile pour entendre Vitruve (1). A cet effet Galioni, dans sa traduction (2), l'a rapportée d'après d'autres auteurs qui l'avoient publiée. Il y fait mention de plusieurs autres étuves antiques, entre lesquelles on distingue celle de Pise, dont Robertelli donne la description (3). Flaminius Vacca parle, dans ses Mémoires (4), d'une étuve qu'il a découverte dans sa maison, derrière le Panthéon, dans les ruines des thermes d'Agrippa. On fait, dans les *Nouvelles Littéraires de Florence*, année 1741 (5), la description d'une étuve trouvée à Rome même, dans la démolition de la vieille église de St.-Etienne à la Poissonnerie, *in Piscinola*. Galiani en fait aussi mention (6). On voit encore maintenant partie d'une autre étuve, dans les souterrains de l'église de Ste.-Cécile, en *trastevere* (7). Il y en a une dans les thermes d'Antonin, dont Piranesi (8) nous donne la figure. A l'endroit cité, notre auteur a fait la description d'une étuve trouvée à la *Ruffinella* au-dessus de *Frascati* : sur cette fabrique, et sur tout le reste du bain qu'on y a découvert avec beaucoup d'autres antiquités, on peut consulter le *Journal des Gens de Lettres*, à Rome 1746 (9). Une autre a été trouvée

(1) *Lib.* 5, *cap.* 10.
(2) *Lib.* 5, *in fine.*
(3) Dans Grævius, *Thes. ant. Rom. tom.* XII, *colon.* 385 *et suiv.*
(4) *Num.* 54.
(5) *Pag.* 180.
(6) *Pag.* 204.
(7) Quartier au-delà du Tibre.
(8) *Antich. Rom. tom. I, tavo.* 19, *fig.* 1.
(9) *Art.* XIX, *pag.* 117.

l'an passé, 1784, sur le territoire de *Scrofano*, dans un héritage appelé *Filatica*, appartenant aux Chevaliers Niccolo et Marco Pagliarini, à quinze milles de Rome. Les petits piliers de terre cuite, hauts de plus de deux palmes, et de plus d'un palme de diamètre, étoient d'un seul morceau et creusés en-dedans. Les tuyaux qui montoient le long des deux murs des côtés, étoient d'un carré long, longs d'un demi-palme, hauts d'un palme et demi, et étoient attachés au mur deux à deux par une barre de fer en forme de T, qui passoit entre eux. Le plancher étoit fait à l'ordinaire, de grosses tuiles qui se joignoient au milieu des deux petites colonnes; sur quelques-unes il y avoit cette inscription : VIMATI RESTITUTI OP DOL EX FIG FAUS AVGVS EX. Sur ces tuiles étoit une aire en terre cuite ou carreau très-fort, couvert de dalles de marbre des diverses couleurs taillées en carré, ainsi que cela a été dit par Vacca et Robertelli. Le plancher sur lequel posoient les petites colonnes étoit formé des mêmes tuiles dont on vient de parler. Cette étuve avoit, en avant, comme toutes les précédentes, un petit four ou endroit dans lequel on faisoit le feu, où étoient encore quelques restes de matières brûlées. Vacca, que nous venons de citer, et Winkelmann, qui n'ont pas pris garde à ce petit fourneau, cependant d'une grandeur propre à son objet, et dont Vitruve fait mention, se sont imaginés que le feu se faisoit sous le plancher entre les pilastres : chose impraticable, d'abord par la petitesse du lieu, et à cause du plancher et de ces piliers eux-mêmes, qui n'auroient pas résisté à la violence du feu. On voit très-clairement, dans cette peinture, trois fourneaux d'où la flamme s'insinue entre les piliers, et où l'on faisoit du feu avec du bois plutôt que du charbon, ainsi que le montre la peinture. Le Jurisconsulte Proculus (1) parle de ces tuyaux par lesquels circuloient la flamme et la chaleur; et Stace (2) décrit en ces termes le souterrain de l'étuve et le poële :

Quid nunc strata solo referam tabulata, crepantes
Auditura pilas, ubi languidus ignis inerrat
Ædibus, et tenuem volvunt hypocausta vaporem?

Personne, excepté Robertelli, n'a observé dans les étuves dont nous venons de parler ou dans d'autres, dont la dernière étoit trop ruinée

(1) *Quidam Hiberus*, 13, *ff. de servit. præd. urban.*

(2) *Sylvar. lib.* 1, *cap.* 5, vers la fin.

pour que cela fût possible, si le plancher de l'*hypocaustum* ou poële souterrain où étoient les piliers, avoit une pente vers le fourneau qui étoit à la partie la plus basse, comme le recommande Vitruve, afin que la flamme et la chaleur montant plus directement, et étant retrécies dans leur passage, gagnassent plus vivement la bouche des tuyaux. Selon ce principe, les piliers devoient avoir une diminution graduée dans leur hauteur : c'est ce à quoi aucun auteur ne fait attention, puisque tous les indiquent égaux.

EXPLICATION
DES PLANCHES,
VIGNETTES ET FLEURONS.

TOME SECOND, IIe. PARTIE.

Frontispice. TÊTE de *Xénophon.* L'air noble, le style *grandiose,* et le sublime de l'art qui règne dans ce *therme,* qui se voit à la villa Albani, ont souvent excité l'admiration de Winkelmann. *Voyez* ce qu'il en dit dans ses *Monumenti antichi inediti,* sous le N°. 171. Presque tous les écrivains rapportent que « couronné d'olivier, suivant » l'usage (1), il étoit à faire un sacrifice, lorsqu'à la nouvelle de » la mort de son jeune fils *Grillo,* qui fut tué à la bataille de » *Mantinée,* combattant parmi les Thébains contre les Spartiates, il » fut saisi d'une profonde douleur, et ôta la couronne de dessus sa tête; » mais apprenant ensuite que ce fils s'étoit distingué par-dessus tous » les autres guerriers, il la remit et termina ses fonctions (2) ». C'est le moment que l'artiste a choisi pour rendre la figure de cet illustre Grec, aussi grand capitaine que grand philosophe. *Voyez* page 266, tome second, première partie.

Sur le titre. Médaille de Lucilla, fille de Marc-Aurèle et de Faustine, et femme de L. Verus. L'ensemble du dessin tracé sur le revers, a quelque ressemblance avec une peinture trouvée dans les excavations de la villa Negroni; ce qui peut faire penser que cet endroit délicieux a appartenu à cette Lucilla. Le dessin en a été fait sur une médaille plus petite, que possède M. Gaetani, Prélat Romain, et est conforme à celui que le P. Mazzélini (5) donne dans son recueil. Celui

(1) *Philostr. lit.* Apollon. *lib.* 7, *ch.* 32, *pag.* 311.

(2) *Diog. Laert. lib.* 2, *segm.* 54.

(5) *Numismat. etc. tom. I, tab.* 25, N°. 2.

de

de Vaillant (dans l'édition de Rome), est très-incorrect (1), ainsi que ceux des auteurs qui l'ont donné d'après lui. On en parle tome second, première partie, page 123.

Page 1. Pierre gravée qui représente vraisemblablement Platon. Winkelmann en juge ainsi (2), à cause des ailes de papillon que cette tête à derrière les oreilles, comme symbole de l'immortalité de l'âme. Car on sait que Platon est le premier parmi les païens qui ait enseigné ce dogme (3). *Voyez* tome second, première partie, pag. 18. N°. I.

Page 55. Tête antique du Musée de Stosch, représentant un philosophe méditant sur l'immortalité de l'âme, enseignée par Platon. Peut-être est-ce Platon lui-même. La tête de mort qui se voit ici semble indiquer ce que nous dit Platon : « Que les pensées des vrais philosophes » sont sans cesse tournées vers la mort » (4). Le papillon est un symbole de l'immortalité de l'âme, et indique aussi qu'elle est séparée du corps ou de la tête, siége de la raison de l'homme selon Platon (5). Voyez *Monumenti antichi inediti*, N°. 170, et tome second, première partie, pag. 266 de notre édition. N°. II.

Au verso de la page 55. Bas-relief de la villa Albani, que Winkelmann rapporte dans ses *Monumenti antichi inediti*, sous le N°. 60. Il est remarquable, moins par la finesse du dessin et du travail, que par la figure même du Satyre et des accessoires. Les couronnes de lauriers qu'il porte, enfilées sur une pique, font ordinairement partie des ornemens que l'on voit sur les enseignes romaines, ainsi qu'on le remarque dans les trois bas-reliefs enlevés d'un arc-de-triomphe de Trajan, et placés depuis sur celui de Constantin (6). On les retrouve aussi dans un autre bas-relief au Capitole, qui a été ôté d'un arc-de-triomphe de Marc-Aurele (7). Peut-être étoit-ce une enseigne de la milice de Bacchus, dont l'armée étoit composée de Satyres et de Bacchantes dans son expédition des Indes. *Voyez* Tome I, page 680. N°. III.

Page 59. Pâte antique du Musée de Stosch. Elle représente Jupiter ailé environné de foudres. Sémélé est étendue à ses pieds. Notre auteur (8) N°. IV.

(1) *Numism. etc. tom. III, pag.* 145.
(2) *Monumenti antichi inedit. N°.* 169.
(3) Athen. Deipn. *l.* 11, *pag.* 507.
(4) Plato. Geog. *pag.* 320, *lib.* 23.
(5) Diog. Laert. *lib.* 2, *segm.* 54. *Conf. Menag. h. l.*
(6) Bartoli admir. *tab.* 12, 16, 19.
(7) *Ibid. tab.* 33.
(8) Descript. des pierres grav. du Cab de Stosch, *N°.* 135.

suppose que ce monument est étrusque, d'après la figure de Jupiter, quoique celle de Sémélé soit du style grec. Les Grecs ne donnoient de grandes ailes qu'à la Victoire, et quelquefois à Diane ; mais les Etrusques en mettoient à Mercure, à Minerve et à d'autres divinités. *Voyez* les *Monumenti antichi inediti*, N°. 1, et tome premier, page 235 de notre édition.

N°. V. *Page* 73. Cornaline du Cabinet de Stosch, représentant Jupiter soutenant sur ses genoux Sémélé qui se meurt. Winkelmann croit ce monument étrusque (1). *Voyez* ce qu'il en dit dans ses *Monumenti antichi inediti*, où il en fait également mention sous le N°. 2. *Voyez* aussi tome I, pag. 235, de notre édition.

N°. VI. *Page* 84. Pâte antique du Musée de Stosch, représentant Mars foudroyant les Titans. Notre auteur la rapporte au N°. 4 de ses *Monumenti antichi inediti*. *Voyez* tome I, pag. 378 de notre édition.

N°. VII. *Page* 94. Bas-relief de la villa Albani. On y a refait la moitié d'une des trois figures, comme cela est légèrement indiqué dans la vignette. Il représente une libation à Diane : cette Déesse est caractérisée par le chien qui est à ses pieds. Elle tient en sa main gauche un long flambeau, comme dans beaucoup d'autres monumens de la même ville, et dans sa main droite elle porte une patère (Δέβης), dans laquelle une figure ailée verse une liqueur dans un vase (Πρόχοος) *gutturnium*, c'est-à-dire, fait une libation. Cette Déesse, avec des ailes, n'a aucun des autres attributs de la Victoire : peut-être est-ce Cérès; car l'on voit dans les auteurs (2) que les Achéens rendoient un culte particulier à une Cérès qui portoit un vase ou bocal nommé Ποτηειοφόρος ; ce qui pourroit avoir quelque rapport avec la figure de ce bas-relief. D'ailleurs, la libation peut être considérée comme symbole de l'abondance que Cérès répand sur la terre. Winkelmann pense (3) que les ailes données ici à la figure que l'on suppose être Cérès, quoique l'on n'en trouve pas d'autres exemples, n'empêchent pas que cette supposition ne puisse être juste; parce que, dit-il, l'on sait que tous les Dieux prirent des ailes par crainte de Typhon. La figure qui étoit tronquée a été réparée en Bacchus. Dans les poésies d'Orphée il est fils de Cérès sous le nom

(1) Descript. des pierres gravées de Stosch, N°. 196.

(2) Athen. Deipn. *lib.* 11, *pag.* 461.

(3) *Monum. ant. ined.* N°. 23

de Iacchus. Pindare le nomme Πάρεδρον Δαμάτερος assesseur de Cérès (1). L'union qui existe entre eux paroît encore par une dédicace à Bacchus, à Cérès et à Proserpine; et par les noms de *Liber* et de *Libere* donnés à Bacchus et à Cérès. (2). *Voyez* tome I, pag. 235.

Page 114. Statue en marbre de la villa Albani. Elle représente Némésis, Déesse de la Justice distributive (selon Platon, messagère de la Justice) (3), et fille de la Fortune. Lorsque cette petite statue a été déterrée, elle n'avoit ni tête ni bras, et elle étoit sans ailes. On ne put la reconnoître qu'à sa draperie, qu'elle tient élevée sur son sein; position qu'elle a constamment dans les monumens où elle est représentée. N°. VIII.

La position de la Déesse qui, avec sa draperie, se cache non-seulement le sein, mais encore le visage, indique que la Justice ne fait pas sur-le-champ connoître son empire en châtiant les coupables; mais que c'est au moment où elle ne paroît pas s'en occuper qu'elle frappe inopinément les criminels.

Lorsque l'on voulut réparer cette statue, on chercha une tête qui pût remplacer celle qui manquoit. La tête que l'on rencontra étant coiffée d'une tour, parut d'abord aux savans ne pas pouvoir lui convenir; mais une médaille de Macrin (4) fait voir que les tours conviennent aussi bien sur la tête de Némésis que sur celle de Cibèle. Winkelmann en parle dans ses *Monumenti inediti*, N°. 25. *Voyez* aussi *Histoire de l'Art*, tome second, première partie de notre édition, à la page 509.

Page 122. Bas-relief autrefois existant à Rome, et que notre auteur juge (5), d'après le dessin qui en est resté, avoir été en terre cuite. Il représente la Pudeur à laquelle l'Impudicité fait une offrande vraisemblablement par dérision. La Pudeur se distingue ici par ses ailes des autres monumens où elle est représentée : elle fuit et semble témoigner son aversion pour l'objet offert à sa vue, parmi les fruits et les épis de blé que lui présente l'autre figure à genoux. On sait que les Athéniens rendoient un culte public à l'Impudicité, et lui avoient élevé un temple dans leur ville. N°. IX.

Page 146. Scarabée très-antique appartenant à M. Dehn. Il représente N°. X

(1) *Isthm. od.* 7, *vers.* 3.
(2) *Lips. com. in* Tacit. *pag.* 109.
(3) *Leg. lib.* 4, *pag.* 417.
(4) Buonaroti, *l. c.*
(5) *Monument. antich. ined.* N°. 26.

Neptune tenant la foudre dans sa main droite, et dans l'autre le trident. Winkelmann, qui le rapporte dans ses *Monumenti antichi inediti*, observe (1) que la forme du timon de son char n'est pas pareille à celle des timons que l'on voit sur les autres antiques : au lieu d'être droit il va en se courbant sur la caisse du char. *Voyez* tome second, première part. pag. 4.

N°. XI. *Page* 160. Pierre antique du Cabinet de M. Thomas Jenkins, Anglois établi à Rome, trouvée depuis peu, attachée à un bracelet d'or, qui n'étoit pas moins bien conservé que la pierre.

Gori (2) présume qu'une figure semblable à celle-ci, qui se trouve dans le Cabinet du Grand-Duc à Florence, représente Narcisse, parce qu'elle regarde en bas comme pour se mirer dans l'eau. Cette présomption devient une certitude, quand on examine la pierre que nous expliquons. La fontaine qui se trouve aux pieds de Narcisse, et qui est bien exprimée par la tête de lion, par la bouche duquel l'eau peut couler, ne laisse aucun doute sur le personnage.

L'inclination de Narcisse pour la chasse est indiquée par la petite figure de Diane, posée sur un rocher, et aux pieds de laquelle se voit une tête de cerf.

Le petit Amour qui se trouve sur la fontaine, indique la passion de la Nymphe Echo pour Narcisse, et l'amour que celui-ci a conçu pour lui-même. Au haut de l'arbre on voit attaché le bonnet de Narcisse, et il n'est pas ici sans dessein ; car Casaubon remarque, dans une note sur un passage du poëte Antiphane, cité par Athénée, que le bonnet souple (Πιλίδιον ἁπαλὸν) indique un homme mou et efféminé (3).

N°. XII. *Page* 171. Premier fragment d'un travail qui orne un sarcophage de la villa Médicis à Rome. Il avoit été très-mal interprété, jusqu'à ce que Winkelmann ait découvert qu'il représente l'enlevement des deux filles de Leucippe, Roi de Sicyone, par Castor et Pollux.

N°. XIII. *Au verso de la page* 189. Second fragment du même travail : le même sujet avoit été sculpté par Baticles, l'un des premiers artistes de l'antiquité (4). On en voit l'historique dans Pindare (5) et dans Théocrite (6).

(1) *N°*. 3.
(2) *Mus. Flor Gemm. t. II, tab.* 36, *N°*. 2.
(3) Voyez *monumenti antichi inedit N°* 24, *cap. VII.*
(4) Pausan. *liv.* 3, *pag.* 255, *l.* 39.
(5) *Nem.* 15.
(6) Idyl. 25.

PLANCHES A LA FIN DU VOLUME.

Ce buste d'Antinoüs qu'on admire sur un bas-relief de la villa Albani, peut être regardé comme le plus sublime élan de l'art, sous l'Empereur Adrien : nous l'avons donné planche VI de la première partie de ce tome, tel qu'il étoit avant sa restauration. Le voici réparé tel qu'on le voit aujourd'hui. Venuti (1), dans son Commentaire sur le même bas-relief, n'a pas fait attention à la guirlande de fleurs qui orne la tête du favori d'Adrien; elle sembloit pourtant propre à faire valoir son érudition. Winkelmann fait mention de ce bas-relief, dans ses *Monumenti antichi inediti*, sous le N°. 180, et s'étend fort au long sur ce sujet. *Voyez* aussi tome second, première partie, page 461, et la seconde partie, page 179. N° I.

Tête de Leucothoé, nommé *Ino* avant sa déification, qui prit soin de Bacchus après la mort funeste de Sémélé. Elle est d'un travail exquis, et se voit au Musée Capitolin. Il semble que l'artiste ait cherché à exprimer ce que l'ancien scholiaste d'Hésiode (2) a voulu rendre par l'épithète ΕΛΙΚΟΒΛΕΦΑΡΟΣ, au sujet d'un certain mouvement de prunelles qu'on remarque dans les plus belles têtes de l'antiquité, et particulièrement dans celles d'Apollon et de Niobé : on le distingue encore davantage dans la Junon de la villa Ludovisi, et dans l'Antinoüs de la villa Mandragone à Frascati. Notre auteur rapporte ce buste dans ses immortels *Monumenti antichi inediti*, tome second, pag. 70, N°. 55. *Voyez* ce qu'il dit de Leucothoé, tome premier, page 245 de notre édition. N°. II.

Tête d'une jeune Faune que possédoit notre auteur : elle mérite par sa beauté de trouver place ici, d'autant plus qu'elle contredit la fausse opinion qu'on s'est formée sur la conformation des Faunes. Il paroît que le sculpteur a voulu exprimer l'image de la passion d'amour, qui n'altère ni l'ensemble du visage ni ne consume la vie, mais répand seulement quelque chose de langoureux sur l'un, et caractérise l'autre par un peu de maigreur. Winkelmann en parle sous le N°. 59 de ses *Monumenti antichi inediti*. *Voyez* aussi tome premier, pag. 372; et tome second, première partie, pag. 167 de notre édition. N°. III.

(1) Borioni, *collect. ant. Rom. tab.* 9.

(2) Hesiod, *theog. pag.* 231, *B.* 1, 2.

Fin de l'explication des Planches et Vignettes.

NOTICE

Des Editions dont WINKELMANN *s'est servi pour ses citations, et de celles que M.* CARLO FEA *a employées pour ses notes.*

Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, Histoire et Mémoires. A Paris, 1736 *et suiv.* in-4. C. F.

Achillis (Tatii) Erotica cum notis Cl. Salmasii. Lugd. Batav. 1640. in-12. W.

Achmetis Oneirocritica, cum notis Rigaltii: acc. Artemidori oneirocrit. cum notis ejusd. Lutetiæ 1603. in-4. W.

Adami (And.) Storia di Volsena. Rome 1737. in-4. W.

Addisson, le Spectateur ou le Socrate moderne, trad. de l'anglois, seconde édit. Amst. 1716. 26. tome 6. in-12. C. F.

Æliani (Cl.) variæ historiæ GL. cum notis var. cur. A. Gronovio. Lugd. Bat. 1731. in-4. C. F.

— — de nat. animalium GL. cum notis var. cur. A. Gronovio. London 1734. tome 2. in-4. C. F.

Æneæ Tactici commentarius de Toler. obsid. GL. Extat in Calce Oper. Polybii. Amst. 1670. in-8. C. F.

Æschyli Tragœdiæ GL. cum scholiis græcis et comment. Th. Stanley. Lond. 1664. fol. C. F.

Æschynis. Voy. *Demosthenis.*

Alberti (Leand.) Descriz. di Tutta l'Italia. Bologn. 1550. in-4. W. Ven. 1577 in-4. C. F.

Aldrovandi (Ulyss.) Statue di Roma. Vinez. 1558. in-12. W. *ibid.* 1562. in-12. C. F.

Alcandri (Hyeron.) Explicat. antiquæ tab. marm. Solis effigie symbolisq. exsculptæ. Lutes. Paris. 1617. in-4. W.

Algarotti (Francesco), Opere. Livorno 1764-65. tome 8. in-8. C. F.

Alpini (Prosp.) Medicina Egyptiorum. Lugd. Bat. 1718. in-4. W.

Ammianus (Marcellinus), edit. Henr. Valesii. Paris. 1681. fol. W. cum not. Valesior. et Gronov. Lugd. Bat. 1693. fol. C. F.

Anacreon Teius GL. studio Josuæ Barnes. Cantab. 1705. in-12. C. F.

Anastasius de viris Romanor. Pontific. Paris 1649. fol. W. Cum notis var. Romæ, 1723-35. 4 vol. fol. C F.

Anselmi S. Opera, studio Gerberonii. Lutet. Paris. 1675. fol. C. F.

Anthologia Epig. Græc. ed. Henr. Stephani 1566. in-4. W. Aureliæ Allobrogum 1606. 2 tom. fol. C. F.

Antonioli (Carl.) antica Gennua etrusca sprigata, con due dissertationi. Pisa. 1757. in-4. C. F.

Apollodori Bibliotheca. Rom. 1555. in-8. W.

Apollonii Rhodii Argonauticon GL. Lugd. Batav. 1641. in-8. C. F.

Appiani Alexandrini Historiæ. Lutet. cur. Carol. Stephani 1551. fol. W. 1592. fol. C. F.

Apuleji Op. ad usum Delph. Paris. 1688. C. F.

Arbuthnot's Tables of antient Coins, Weights and Measures. Lond. 1727. in-4. W.

Archelai episc. Mesop. et Manetis disputatio. V. in Zacani collect. vet. monum. W.

Aristæneti epistolæ GL. ed. Sam. Jebb. Oxon. 1730. tom. 2. in-4.

Aristidis op. GL. ed. Sam. Jebb. Oxon. 1730. C. F. Ed. Wechel 1604. in-8. W.

Aristophanes ed. Steph. Bergleri. Lugd. Bat. 1760. 2 vol. in-4. W.

Aristotelis Oper. editio. Sylburgii. 5. vol. in-4. W. Paris. 1654. 4 vol. fol. C. F.

—— Politica edit. Wechel. Franc. 1577. in-4. W.

—— Poetica edit. D. Heinsii. Lugd. Bat. 1613. in-12. W.

—— Historia animalium, edit. Sylburg. W.

Arnobius contra gentes. Lugd. Bat. 1651. in-4. W. C. F.

Arrianus in Epictetum, edit. Uptoni. 2 vol. in-4. W.

—— De expeditio. Alexandri Magni, lib. VII. op. Jac. Gronovii. Lugduni Bat. 1704. fol. W. Amstelod. 1668. in-8. C. F.

Astorii (Joh. Ant.) comment. in antiquum Alemanis Poet. Laconis monumentum allatum e Græcia. Venet. 1697. fol. W.

Athenagoræ apologia pro Christianis, ex off. Henr. Stephani 1557. in-8. W. Paris. 1742. fol. C. F.

Athenæus GL. cum notis Cas. Lugd. 1612. tom. 2. fol. C. F.

Augustini S. oper. stud. Monach. Congreg. S. Mauri. Venet. 1739-45. 13 vol. fol. C. F.

B

Baconis (Franc.) de Verulamio Historia vitæ et mortis. Lond. 1623. in-4. W. Francof. 1665. fol. C. F.

Baldinucci (Filipp.) vite de Pittori. Firenz. 1681. 5 vol. in-4. W.

—— Vita del Caval. Bernini. *Ibid.* 1682. in-4. W.

Banduri (Anselm.) Imperium Orientale sive Antiq. Constant. Paris. 1711. 2 tom. fol. W.

Banier (Antoine) la Mythologie ou les Fables expliquées par l'Histoire. Paris. 1738. 3 vol. in-4. C. F.

Barnes (Joh.) in Iliad. Id. in Eurip. Phœniss. et Troad. W.

Baronii (Cæsaris) Annales Eccles. Lucæ 1738-59. 39 fol. C. F.

Bartholini (Casp.) de Tibiis, lib. III. Romæ 1677. in-8. W.

Bartoli (Santes) admirando. Rome. fol. W.

Basilii (S.) Opera GL. Paris. 1721. 3. vol. fol. C. F.

Batteux. Cours de Belles-Lettres. Paris. 4 vol. in-12. W.

Baudelot. Utilité des Voy. 2 vol. in-12. W.

Bayardi (Oct. Ant.) Catal. de' Monum. d'Ercol. W.

Begeri (Laurentii) Spicilegium antiquitatis. Col. Brandenb. 1692, fol. W

—— —— Thesaurus Palatinus. Heidelb. 1685. fol. W.

—— —— Thesaurus Brandenb. Colon. March. 1696. 3 vol. fol. W.

—— —— Observationes et conjecturæ in numismata quædam antiqua. *Ibid.* 1691. in-4. W.

Belon (Pierre). Observat. sur plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, en Asie, etc. Anvers 1555. in-8. W. Paris 1553. in-4. C. F.

Bentleys (Rich.) Dissertation upon the Epistles of Phalaris. Lond. 1699. in-8. W.

Bergleri (Stephani.) Notæ in Aristophanem. *Voyez* Aristophanes. W.

Bernini (Domen.) Vita del Cav. Bernini. Rom. in-4. W.

Bianchini (Franc.) de lapide Antiate. *V.* in Gorii Symb. litt. tom. 7. W.

— istoria universale. Rom. 1697. in-4. W. C. F.

Bimard de la Bastie. Notæ ad marmor scripturâ Græcâ antiquissimâ, quæ βουστροφηδὸν vocabatur, insigne, præmiss. Tom. 1, Inscr. Muratorii. W.

Blackwall's Enquiry of the life and the Writings of Homer. Lond. 1736. in-8. W.

Blainville. Voyage de Hollande, d'Allemagne, de Suisse et d'Italie. W.

Bletterie (de la). Dissertation sur le Gouvernement Romain. *Voyez* les Mém. de l'Académ. des Inscr. tom. 31. W.

Borelli (Alphons.) de motu animalium. Rom. 1680. in-4. W.

Bos (du). Réflexions sur la poésie et sur la peinture. Paris, 1740. 3. vol. in-12. W. 6me. édit. Paris 1755. 3. vol. in-8°. C. F.

Bottari (Joh.) Museum Capitolinum. W.

Boze (Claude Gros de). *Voyez* Mém. de l'Acad. des Inscr. tom 1. W.

Braschius (Joh. Baptista), de tribus statuis in Capitolio. Rom. 1724. in-4. W.

Braunius (Jos.) de vestitu sacerdotum Hebræorum. Amst. 1680. 2 vol. in-4. W.

Brodœi (John). Miscell. lib. VI. Voyez in Gruteri Thes. crit. Tom. 1 pag. 452. W.

Brun (Carl. le). Abhandl. von den Leidenschaften. W.

Bruyn (Corn.) Voyage au Levant. Paris, 1714. fol. W.

Buffon. Histoire naturelle. Paris, 1749-60. 15 vol. in-4. W.

Buonaroti (Filip.) Observationi sopra alcuni Medaglioni antichi. Roma, 1698. in-4. W.

—— Observationi sopra alcuni framenti di vasi antichi di vetro. Firenz. 1716. fol. W.

C

Cabinet du Cardinal de Polignac. Paris, 1742. in-8. W.

Cæsaris (C. J.) Com Cum notis variorum. Cantab. 1706. in-4. C. F.

Callimachus. Ed. Spanhemii. 2. vol. in-8. W.

Cambiagi (Gaetan). Descrizioni del imperial Giardino di Boboli à Firenz. 1758. in-8. W.

Cannevarii (Petr. Max.) De Atramentis cujusq. generis. Roterd. 1718. in-4. W.

Canteri (Guil.) Novarum lectionum, lib. IX. Voy. in Gruteri Thes. crit. tom. 2. pag. 514. W.

Carlencas. Essai sur l'Histoire des Belles-Lettres. Paris, 4 vol. W. Nouv. édit. Lyon, 1757. tom. 4. in-8, C. F

Carletti (Franç.) Viaggi nelle Indie occid. e orient. Firenz. 1701. in-8. W.

Casauboni (Jos.) Notæ et emendationes in Scriptores historiæ Augustæ; acc. Salmasii edit. horum scriptorum. W.

Cassiodori, opera. Rothom. 1679. Tom. 2. fol. C. F.

Caylus. Recueil d'Antiquités. Paris, 6 vol. in-4. W.

Cedreni Historiæ, edit. regia. Paris, 2 vol. fol. W.

Celsus (Aur. Corn.) De Medicina, cum notis variorum. Amsteld. 1687. in-8. C. F.

Chambray. Idée sur la Peinture. 1662. in-4. W.

Chamillart. Dissertation sur plusieurs médailles de pierres gravées de son cabinet. Paris, 1711. in-4. W.

Chishull (Edm.) Antiquitates Asiaticæ. Lond. 1728. fol. W. C. F.

Choul (du). Della Religione degli antichi Romani. Lyon, 1569. in-4. W.

Ciacconii F. Alphonsi vita et res gestæ P. P. R. R. et S. R. E. Card. etc. Romæ, 1677. 4. vol. fol. C. F.

Ciceronis Op. cum not. var. Amst. 1724. 2 vol. fol. C. F.

Clementis Alexandrini oper. edit. Potteri. Oxon. 1715. 2 vol. fol. W. Venet. 1757. 2 vol. fol. C. F.

Codini, Delecta ex originibus Constantinopolitanis. Ed. Ge. Donsæ. Lugd. 1506. in-8 W.

Columnæ (Fabii). Purpura Rom. 1676. in-4. W.

Comte (Florent le). Cabinet. W.

Condivi, Vita di Michel Angelo Buonaroti. Rom. 1553. in-4. W.

Constantini Porphyrogenetæ Excerpta varior. auct. GL. Paris, 1634. in-4. C. F.

Cornelius Nepos, ad usum Delphini. Paris, 1675. in-4. C. F.

Corradini (Petr. Marc.) Vetus latium profanum et sacrum. Rom. 1704. 2 vol. in-4. W.

Corsini (Eduard.) Herculis quies et expiatio in Farnesiano marmore expressa. Rom. fol. W.

Cresolii Theatrum Rhetorum. Paris, 1620. in-4. W.

Cuper (Gisbert). Lettres. Amst. 1743. in-4. W.

—— Observationum Libri III. Ultraj. 1670. in-12. W.

Cuper Apotheosis Homeri Amst. 1683. in-4. W.

— — Dissertatio de elephantis. *Vide* in Sallengre Thes. antiq. tom. 3. W.

Curtius Os. Hagæ Comit. 1727. 2 vol. in-8. C. F.

Cyrilli Alexand. S. Voy. Julien. C. F.

D

Damiani Petri S. Opera. Paris, 1604. fol. C. F.

Dapper (Olivier). Afrique. Amst. 1686. fol. W.

Dati (Carlo), vite de Pittori antichi. Firenz. 1667. in-4. W.

Demetrius Phalereus de elocutione, Paris. 1555. in-8. W.

Demontiosii (Lud.) Gallus Romæ hospes. Rom. 1585. in-4. W.

Demosthenis et *Eschynis*. Opera GL. Francof. 1604. fol. C F.

Denys (Jean-Bapt.). Recueil des mémoires et conférences qui ont été présentées au Dauphin pendant l'an 1672. Paris, 1672. in-4. W.

Descrizione delle pitture, statue, busti e d'altre curiosità esistenti in Inghilterra a Wilton, nella villa di myl. conte di Pembroke; tradotta dal inglese. Firenze, 1754. in-8. W.

Desgodèts. Les édifices antiques de Rome. 2e. édit. Paris, 1779. fol. C. F.

Dicæarchi Geographia, edit. Hoeschelii. Aug. Vind. 1600. in-8. W. C. F.

Dickinson (Edm.) Delphi phœnissantes. *Vide* in Crenii opusc. Fasc. I. W.

Dictys Cretensis et Dares Phrygius de Bello Trojano, ad usum Delphini. Amst. 1702. in-4. C. F.

Dio Cassius, edit. Hanover. 1606. fol. W. Reimaro, Hamb. 1750, 2 vol. fol. C. F.

— Chrysostomus, édit. Paris. 1694. fol. W. Lutetiæ, 1604, fol. C. F.

Diodorus Siculus, ed. Wechel. Hanov. 1604. fol. W. Cur. P. Wesselingio. Amsteld. 1746. 2 vol. fol. C. F.

Diogenes Laertius, ed. Menagii. Amst. 1692, 2 vol. in-4. W. C. F.

Dionysii Halicarnassensis opera, ed. Hudsonii. Oxon. 1704. fol. W. C. F.

Dissertations sur diverses matières de religion et de philologie, recueillies par *Tilladet*. Paris, 1712. 2 vol. in-12. W.

Dolce (Lodov.) Dialogo della pittura, intitulato l'*Aretino*. Vinez. 1557. in-12. W.

Donati (Alex.) Roma vetus et recens. Amst. 1695. in-4. W.

Durand, Histoire de la peinture ancienne, extraite de Pline. Londres, 1725. fol. W.

Dutens. Explication de quelques médailles grecq. et phéniciennes. 2e. édit. Londres, 1776. in-4. C. F.

—— Origine des découvertes attribuées aux Modernes. 2e. édit. Paris, 1776. 2 vol. in-8. C. E.

E

Eltner (Jac.), Dissertation sur les Dieux pataïques. *Voyez* dans les Mém. de l'Acad. des sciences de Berlin, l'an 1746, p. 379. W.

Epigrammata et poemata vetera a Petr. Pithœo collecta. Paris. 1590. in-8. W.

Epiphanii S. liber de Ponderibus et Mensuris GL. Extat in Thes. Antiq. Sacr. Ugolini. Tomo XXXVIII. Ven. 1765. fol. C. F.

Eschinardi Franc. Descrizio di Roma e del agro Rom. accresciuta e corr. dall' ab. Ridolphino Venuti. Roma, 1750. fol. C. F.

Evagrii scholastici hist. eccles. GL. Extat inter auct. Hist. eccles. cur. Guil. Reading. Cantab. 1720. 3 vol. in-8. C. F.

Eunapius Sardianus de vitis Philosoph. et Sophist. GL. Colon Allobrog. 1616. in-8. C. F.

Eusebii Præparatio evangelica, edit. Rob. Stepha. Lutet. 1544. fol. W. 1628 fol. C. F.

Eustathius in Homerum, edit. Roman. fol. 4 vol. W.

Eustathius de antiquitatibus Constantinopolitanis. *Vide* in Banduri Imp. Orient. W.

Excerpta Constantini Augusti Porphyrogenetæ ex Polybio, Diodoro Siculo, etc. cum ver-

sione et notis Henr. Valesii. Paris, 1634. in-4. W.

Explication d'une inscription antique sur le rétablissement de l'Odéum d'Athènes. *Voy.* dans les Mém. de l'Acad. des Insc. tom. 23. W.

F

Fabretti (Bapt.) Inscriptiones. Rom. 1699. fol. W.

Fabri (Petr.) Agouisticon. Lugd. 1595. in-4. W.

Fabricii (Ge.) Antiquitatum lib. III, ex aere, marmoribus, saxis, membranisve veteribus collecti Romæ. Basil. 1587. in-8. W.

—— (Jos.) Bibliotheca latina, rectius digesta et aucta ab. Jos. Aug. Ernesti. Lipsiæ. 1778. 9 vol. in-8. C. F.

Falconet (Etienne). Réflexions sur la Sculpture, lues à l'Académie de Peinture. Paris, 1761. in-12. W.

Falconieri (Octav.) Inscriptiones Athleticæ. Romæ, 1688. in-4. W.

Faunii (Lucii). De antiquitatibus urbis Romæ. W.

Fazellus F. Thomas de Rebus siculis, cum Animadv. viti M. Amico et Statella. Catanæ, 1749-53. 3 vol. fol. C F.

Félibien. Histoire des Architectes. Paris, 1687. in-4. W.

Festus Sex. Pomp. et M. Verrius Flaccus. De Verbor. signific. Ad usum Delph. Paris, 1681 in-4. C. F.

Ficorini (Fr.) Osservazioni sopra il Diario italico del P. Montfaucon. Rom. 1709. in-4. W.

—— Roma anticha. *ibid.* 1744. in-4. W.

——Memorie del antico Labico. 1745. in-4. W.

Fiortifiocca (Thom.) Vita di Cola di Rienzo. Bracciano, 1624. in-4. W.

Flavii (Jos.) Op. GL. Cum notis variorum et Avercampii. Amsteld. 1726. 2 vol. fol. C. F.

Fleury. Hist. Ecclesiastiq. Paris, in-4. W.

Florus (L.) Cum notis var. Amst. 1660. in-8. C. F.

Fontanini (Justi). Antiquitates Hort. Rom. 1708. in-4. W. Lugd. Bat. 1723. fol. C. F.

Freret (Nic.) Recherches sur l'équitation des Anciens. Voy. M. de l'Ac. des Insc. tom. 7. in-4. W.

Fresnoy (du). Art de la Peinture, enrichi des remarques de M. de Piles. Paris, 1673. in-12.

G

Galeni, opera græcè, édit. Basiliæ, 4 vol. fol. W. Lutet. Parisiorum, 1679. 13 vol. fol. C. F.

Geinoz. Corrections d'Hérodote. Voy. Mémoire des Inscrip. tom. 23. W.

Gellii (Auli). Noctes Atticæ, cum notis variorum. Lugd Batav. 1666. in-8. C. F.

Gevartii (Casp.) Elector. lib. III. Lut. 1619. in-4. W.

Glycæ (Mich.) Annales GL. Paris, 1660. fol. C. F.

Gordon's (Alex.) Essai towards explaining hieroglyphies of a Mumy. Lond. 1737. fol. W.

Gori (Jo.) Museum etruscum. Flor. 1732. 2 vol. fol. W.

—— Difesa del alfabeto degli antichi Toscani. Firenz. 1742. in-8. W.

—— Dactyliotheca Zanettiana. Venez. 1750. fol. W.

Gravelle. Recueil de pierres gravées antiques. Paris, 1732. 2 vol. in-4. W.

Grævii (Jo. Geor.) Thesaurus antiquit. Rom. Venet. 13 vol. fol. C. F.

Gravina (Vinceuz.) Della ragion. Poetica, lib. II. Rom. 1708. in-4. W. Firenz. 1771. in-8. C. F.

Greave (John). Description des Pyramides, dans le premier tome du Recueil des Voyages de Thevenot. W.

Gregorii Syncelli Chronographia GL. Paris, 1652. fol. C. F.

Gregorii Magni S. Opera cura et studio Mo-

nach. Congr. S. Mauri. Paris, 1705. 4 vol. fol. C. F.

Gregorii Nysseni S. Opera GL. Paris, 1615. 2 vol. fol. C. F.

Gregorii Episc. Turonen. S. Opera. Lutet. Paris, 1699. fol. C. F.

Gronovii (Jac.) Thesaurus antiq. Græc. Venet. 12 vol. fol. C. F.

Gruteri Jan. Inscriptiones antiq. Amsteld. 1707. 4 vol. fol. C. F.

Gudii (Marqu.) Inscriptiones antiq. Leoward, 1731. fol. W.

Gyraldi Lilii Gregorii Oper. Lugduni Bat. 1696. 2 vol. fol. C. F.

H

Hardion. Dissertation sur l'origine de la Rhétorique Voy. Mém. de l'Académie des Insc. Tome 14 W.

Harduini Jos. Notæ in Plinium.

Haym (Nicolo Francesco). Tesoro Britannico. Londra, 1719-20. 2 vol. in-4. C. F.

Heinsii (Dan.) Scholæ Theologicæ : acc. Theocr. edit. Oxon. 1699. in-8. W.

Heliodori Æthiopica, ed. Bourdelotii. Lutet. 1619. in-8. W.

Herodotus, ed. Henr. Stephani. 1570. fol. W. edit. P. Wesselingii. Amst. 1763. fol. C. F.

Hesychii. Lexicon. G. cum notis variorum. Lugd. Bat. 1746-66. 2 vol. fol. C. F.

Hieronymi (S.) Opera, ed. Veron. 5 vol. fol. W. Veronæ, 1734-1742. 11 vol. fol. C. F.

Historiæ Augustæ Scriptores VI. Cl. Salmasius recensuit, addit. not et emendat. Is. Casauboni. Paris. 1620. fol. W. Lugd. Bat. 1671. 2 vol in-8. C. F.

Historiæ Poeticæ Scriptores antiqui. Paris. 1675. in-8. C. F.

Holstenii (Luc.) notæ in Stephanum Byzantinum. Lugd. Bat. 1684. fol. W.

—— Commentariolus in veterem picturam Nymphæum referentem. Rom. 1670. fol. *Vide* etiam Grævii Thes. ant. Rom. tom. 4, pag. 1799. W.

Horsley (John) Britannia Romana. Lond. 1732. fol. W.

Huetii (Dan.) Demonstratio evangelica. Paris. 1690. fol. W.

Hume (Dav.) Essays and Treatises on several subjects. Lond. 1755. 4 vol. in-8. W.

Hunt (Thom.) Diss. on the Proverbs of Salomon. Oxfort, 1743. in-4. W.

—— de antiquitate, elegantia, utilitate linguæ arabicæ. *Ibid.* 1739. in-4. W.

Hyde (Thom.) de religione veterum Persarum, ed. secunda. Oxon 1760. in-4. W. C. F.

J

Joannis Antiocheni cognomento Malalæ historiæ chronica. GL. Venet. 1733. fol. C. F.

Joannis (Chrysostomi) S. oper. GL. Paris. 1718-98. 13 vol. fol. C. F.

Josephi Opera, ed. Havercamp. Amst. 1726. 2 vol. fol. W.

Isidori origines et etymologiæ. *Vide* in Gothofr. auct. lat. linguæ, p. 818. W.

Junius (Franc.) de pictura veterum. W.

Junii (Hadr.) animadv. Lib. VI. Basil. 1556. W.

Justinus cum notis variorum. Lugd. Bat. 1683. in-8. C. F.

K

Kaempfer (Engelbr.). Histoire du Japon. La Haye, 1629. 2 vol. fol. W.

Kerkoëtii (Ant. Petavii) Mastigophorus, s. Elenchus confutationis, quam Cl. Salmasius sub Franci I. C. nomine animadversis Kerkoëtianis opposuit. Partes III. Paris. 1623. in-8. W.

Kirchmanni (Joh.) de funeribus Romanorum, Lib. IV. Hamburg. 1605. in-8. W.

L

Lactantii (Firmiani) Oper. Lutet. Paris. 1748. 2 vol. in-4. C. F.

Lancisii (Joh. Mar.) Physiologicæ animadversiones in Plinianam villam nuper in Laurentino detectam; acc. Marsilii Diss. de generatione fungorum. Rom. 1714. fol. W.

Leopardi (Paul.) Emendationum et Miscellaneorum lib. XX. Antv. 1568. in-4. W.

Lettre sur une prétendue médaille d'Alexandre-le-Grand. Paris, 1704. in-12. W.

Lettre (seconde) sur le même sujet. *Ibid.* W.

Libanii epistolæ. GL. Cur. Jos. Christ. Wolfio. Amst. 1738. fol. C. F.

—— Opera alia. Paris. 1606-27. 2 vol. fol. C. F.

Liceti (Fortun.) Responsa de quæsitis per Epistolas. Bonon. 1604. in-4. W.

Lipsii (Justi) var. Lect. Lib. III. Antv. 1611. in-4. W. Antverp. 1637. 5 vol. fol. C. F.

Livius (Titus) cum not. Crevier. Venet. 1778. 6 vol. in-12. C. F.

Lomazzo (Paolo) Trattato della pittura, scoltura e architettura. Milan, 1585. in-4. W.

Longi Pastoralia, Lib. IV. gr. et lat. Lutet. 1754. in-4. W.

Lucatelli (Petri) Museum Capitolinum. Rom. 1750. in-4. W.

Luciani Opera, ed. Grævii. 2 vol. W. Amst. 1743. 4 vol. in-4. C. F.

Lupi (Ant. Mar.) Dissert. et animadv. ad nuperr. Severæ Martyris Epitaphium, Panormi. 1734. in-4.

Lycophronis Alexandra. GL. cum Comment. Joan. Tzetzis, cur. Pottero. Oxon. 1702. fol. C. F.

M

Macrobius ex edit. Pontani. Bat. 1597. in-8. W. Patav. 1736. in-8. C. F.

Maffei (Scip.) Verona illustrata. Veron. fol. W.

Maffei (Paol. Aless.) Racolta di statue. W.

Magalotti (Lorenzo) Lettere Firenz. 1721. in-4. W. Venet. 1719. in-4. C. F.

Magii (Hier.) Miscellaneorum Lib. VI. Venet. 1564. in-4. W.

Manilli Jac. Descriz. della villa Borghese. Rom. 1650. in-8. W.

Mariette, Traité des pierres gravées antiques. W.

Marklandi (Hier.) Lectiones Lysiacæ. Lond. 1739. in-4. W.

Marliani (Barth.) Urbis Romæ topographia. Rom. 1544. fol. W. Basiliæ. 1550 fol. C. F.

Marmora Oxon. cum notis Seldeni, Lydiati, et Prideaux. Oxon. 1676. fol. C. F.

Marshami Jo. Canon chronicus Ægyptiacus, Lond. 1672. fol. C. F.

Martin. Explication des monumens qui ont rapport à la Religion. Paris, 1739. in-4. W.

Martorelli (Jac.) Comment. de regia theca calamaria. Neap. 1756. in-4. W.

Maximi Tyrii Dissertationes. GL. cum notis var. Lond. 1740. in-4. W. C. F.

Mazochii (Alex. Symn.) Commentarii in Æneas tabulas Heracleenses. Neap. 1754. fol. W. Neapoli, 1727. in-4. C. F.

Memorie di vari escavazioni vivente sante Bartoli, giunta ad ult. ediz. della Rom. ant. e modern. W.

Meursii (Joh.) Roma Luxurians. Hafn. 1631. in-4. W. Op. Florentiæ, 1741. 12 vol. fol. C. F.

Middleton (Conyers), vita di M. T. Cicerone. Venet. 1748. 5. vol. in-8. C. F.

Milizia (Franc.) Vite de' piu celebri architetti. Parma, 1782. 2 vol. in-8. C. F.

Minucci (Paoli), note al Malmantile Riacquistati. *Voyez* Zipoli. W.

Miscellanea manuscripta Bibliotheca Collegii Romani. Rom. 1760. 2 vol. in-8. W.

Monconys. Voyages. Lyon, 1665. 2 vol. in-4. W.

Montelatici (Domen.) villa Borghese. Rom. 1700. in-8. W.

Motraye. Voyages en Europe, Asie, Afrique. La Haye, 1727. 3 vol. fol. W.

Muratori (Lodov. Ant.) Annali d'Italia colle Prefaz. crit. del Pad. Catalani, Roma, 1752. 54 vol. in-12. C. F.

Musæus de Hero et Leandri amoribus. Cum Comment. Dan. Parei. Francof. 1627. in-4. W.

Musantii Jo. Dom. Tabulæ chronologicæ, Romæ, 1750. in-4. C. F.

N

Nardini (Famiano) Roma antica. Rom. 1704. in-4. W. Rom. 1771. in-4. C. F.

Natter de la gravure en pierres. W.

Nicomachi Geraseni Arithmeticorum Lib. II. Paris. 1538 in-4. W.

Nixon's Essay on a Sleeping Cupid. Lond. 1755. in-4. W.

Nonni Dyanisiaca, ed prima Falkenburgii. Antv. ex off. Plantin, 1569. in-8. W. Hannoviæ, 1605. 2 vol. in-8. C. F.

Norden's Travels in Egypt and Nubia. London. 1757. fol. W.

Norris (Henr.) Lettere, nel tomo 4 dell opere sue. W.

Nouveau Traité de Diplomatique. Paris, 4 vol. in-4. W.

Nummi Pembrokiani, 1746. in-4. W.

Numismata maximi moduli ex museo Card. Alex. Albani in Vaticanam bibliothecam translata, et a Rudolpho Venuto notis illustrata. Rom. 1739. 2 vol. fol. W.

Nurra (Joh. Paul.) Diss. de varia lectione adagii : *Tinctura Sardiniaca.* Florent. 1708. in-4. W.

O

Olivieri (Annibal). Pisaurensia notis illustrata. Pisauri, 1738. fol. W.

—— Diss. sopra alc. Medaglie Sannitiche. V. nelle Dissert. dell' Acad. di Cortona, tom. 2, p. 24. W.

Onosandri Strategicus, ex edit. Nic. Rigaltii. Lut. 1599. in-4. W.

Origenis oper. GL. Paris. 1733. 4 vol. fol. C. F.

Orosius (Paul.) Lugd. Bat. 1767. in-4. C. F.

Orville (Jac. Phil. d') Animadv. in Charitonem Aphrodisiensem. W.

Ovidii Metamorphos. W.

P

Paciaudi (Paul.) Monumenta Peloponesia. Rom. 1761. 2 vol. in-4. W.

Palmerii (Jac.) Exercitationes in auctores Græcos. Traj. ad Rhen. 1694. in-4. W.

Pancirollus (Guido). Notitia utr. Imperii ab eo illust. Lugd. 1623. fol. C. F.

Panvinii (Onufrii). Fasti Romanorum. Venet. 1558. fol. C. F.

Paris (Matthei). Opera, edit. Willielmo Watt. Paris. 1644. fol. C. F.

Parutæ (Phil.) Sicilia numismatica, cur. Sigeb. Haverc. Lugd. Bat. 1723. fol. C. F.

Passeri (Joh. Bapt.) Lettere Roncagliesi. V. Ipsius opusc. scient. tom. 22. W.

Pauli Silentiarii. Descriptio templi S. Sophiæ. Paris. 1670. fol. C. F.

Pausanias, edit. Kuhnii. Lips. 1699. fol. W. Lipsiæ, 1796. C. F.

Pauw. Recherches philosophiq. sur les Égyptiens, les Chinois, etc. Genev. 1774. 2 vol. in-8. C. F.

Pelloutier. Histoire des Celtes. Paris, 1770. 8 vol. in-8. C. F.

Perrault (Charles). Parallèle des Anciens et des Modernes. Amst. 1693. 2 vol. in-8. C. F.

Petiti (Petri) Diss. de Amazonibus. Amst. 1687. in-8. W.

Petiti (Sam.) Miscellaneorum, lib. IX. Paris. 1639. in-4. W.

Petrarcha (Franc.) Oper. Basil. 1581. 4 vol. fol. C. F.

Petronii Satyricon, edit. Burmanni. W. Cum notis variorum. Amst. 1669. in-8. C. F.

Philonis Judæi opera, ed. Mangey. 2 vol fol. W. Francof. 1691. fol. C. F.

Philostorgii. Histor. Eccles. Extat inter auctores Historiæ Eccles. 1720. 3 vol. Cantab. C. F.

Philostratorum opera, ed. Olearii. Lips. 1709. fol. W. C. F.

Photii Bibliotheca. Rhotomag, 1653. fol. W. C. F.

Pighii Steph. Vinandi Annales Roman. Antverp. 1515. 3 vol fol. C. F.

Pignorii (Laur.) Tabula Isiaca. Amst. 1669. in-4. W.

—— Symbolæ epistolica. Patav. 1629. W.

Piles (de). Remarques sur l'Art de la peinture de du Fresnoy. W.

Pitture Ercolane. W.

Plato ex edit. Serrani. fol. W. 1578. 3 vol. fol. C. F.

Plinii Historia naturalis, edit. Harduini. W. 1723. 3 vol. fol. C. F.

Pluche. Histoire du Ciel. W.

Plutarchi opera, ed. Henr. Stephani, 1572. 6 vol. in-8. W. Paris. 1624. 2 vol. fol. C. F.

Pollucis Onomasticon GL. cum notis variorum. Amst. 1706. 2 vol. fol. C. F.

Poloni. Diss. sopra il templo della Diana d'Epheso. *Voy.* nella Diss. dell' Academia di Cortona, tom. 1, pag. 2. W.

Polybius, ed. Casaubon. Paris. 1609. fol. W. Francof. 1619. fol. C. F.

Porphyrius de Abstinentia, etc. Lugd. 1620. in-8. C. F.

Pratilli (Franc. Mar.) della via Appia, lib. IV. Napoli, 1745. fol. W.

Prideaux (Humphr.) not. ad marm. Arundel. W.

Procopii Historiarum sui temporis, lib. VIII. Paris. 1662. fol. W. Paris. 1663. 2 vol. fol. C. F

Propertius cum notis Burmanni sec. et var. Traj. ad Rhenum. 1780. in-4. C F.

Prudentii (Aurelii) opera. Antv. 1564. in-8. W. Hanoviæ, 1613. in-12. C. F.

Ptolemæi Cl. Op. GL. Amst. 1605. fol. C. F.

Q

Quintiliani Institutiones Oratoriæ, ed. Lugd. Batav. 1668. in-8. W. Cum notis var. Lugd. Bat. 1665. in-8. C. F.

R

Radzivilii (Nic. Christ.) Jerosolimitana peregrinatio. Antv. 1614. fol. W.

Recueil des Médailles du cabinet de M. Pellerin. Paris, 1763. in-4. W.

Reinoldi (Jo.) Historia Litterarum Græcarum et Latinarum. Etonæ, 1652. in-8. W.

Relandi (Hadr.) Antiquitates Hebræorum. Traj. Bat. 1712. in-12. W.

Riccobaldi. Apologia del Diario italico del P. Montfaucon. Venez. 1710. in-4. W.

Riccoboni (Car.) Commentarius de historia. Venet. 1568. in-8. W.

Richardson. Traité de la Peinture. W.

Rigaltii (Nic.) Notæ in Onosandri strateg. W.

Rolli (Paol. Ant.) Poesie. London, 1717. in-8. W.

Roy (le) Ruines des plus beaux monumens de la Grèce. Paris, 1758. fol. W. Paris, 1770. 2 vol. fol. C. F.

Rubenii (Alberti). De re vestiaria veterum, lib. II. Antv. 1665. W.

Rutgersii (Jani). Variarum lectionum, lib. VI. Lugd. Bat. 1618. in-4. W.

Rycquii (Justi). De Capitolio Commentarius. Gandavi, 1617. in-4. W.

S

Salmasii (Cl) Plinianæ exercitationes in Solinum. Paris. 1629. 2 vol. fol. W. Traj. ad. Rhen. 1689. 2 vol. fol. C. F.

—— Explicatio duarum inscriptionum Herodis Attici et Regillæ. Lutes. 1619. in-4. W.

—— Confutatio animadversionum Cercotii (Petarii). W.

—— Notæ in Tertulianum de Pallio. W. Paris, 1629. in-8. C. F.

—— Notæ ad scriptores Hist Augustæ. W.

Sarno (Robert de). Vita Jo. Joviani Pontani. Neap. 1761. in-4. W.

Scaligeri (Jos.) Opuscula. Paris. 1610, in-4. W.

Scaligeri (Jul. Cæs.) Poetices, lib. VII. 1561. fol. W.

Scammozzi (Vincenz.) Discorso sopra l'antichita di Roma. Venez. 1581. fol. W.

Scarfo (G. G.) Lettera nella quale vengono expressi in rami, e dilucidati varii antichi documenti. Venez. 1739. in-4. W.

Schwartzii (C. G.) Miscellanea politioris humanitatis. Norinb. 1721. in-4. W.

Scriptores rei Rusticæ, Varro, Cato, Colummella, Palladius, cum notis variorum. Lipsiæ, 1735. 2 vol. in-4. C. F.

Scylacis Periplus, cum not. Is. Wossii. Amst. 1639. in-4. W. C. F.

Sexti Empirici opera. Col Allobr. 1621. fol.

Sidonii Apollinaris, opera a Sirmondo recognita, notisq. illustrata, edit. sec. Paris. 1652. in-4. C. F.

Sigonii (Car.) de Antiquo jure provinciarum Italiæ. Lut. 1576. fol. W. Mediol. 1732. 6 vol. fol. C. F.

Sirmondi (Jac.) Vetustissima inscriptio, qua L. Corn. Scipionis elogium continetur, Romæ nuper reperta et explicata. Rom. 1617. in-4. C. F.

Sophocles GL. Cum schol. vet. et not. Th. Jonhson et variorum. Lond. 1758 2 vol. in-8. C. F.

Sozomeni, Hist. Eccles. GL. Extat inter auctores Historiæ Eccles. Cantab. 1720. 2 vol fol. C. F

Spectator (the). Lond. 1724. 10 vol. in-12. W.

Spencer (John). Polymetis, or an enquiry concerning the agrement between the works of the Roman Poets and the remains of the antient Artistes, in teen books. Lond. 1747. fol. W.

Spon (Jacq.) Discours sur une pièce antique et curieuse de son cabinet. Lyon, 1674. in-12.

Statii Thebaid. W.

Stephanus (Henr.) de abusu linguæ græcæ. in-8. W.

—— Paralipomena Grammatica. W.

Stobæi Jo. Sententiæ GL. Aurel. Allobrog. 1694. fol. C. F.

Strabo cum comment. Is. Casauboni. Paris. 1620. fol. W. Cum notis var. 1707. 2 vol. fol. C. F.

Struys (Jean). Voyages. Amst. 1681. in-4. W.

Suetonius cum animadv. Is. Casauboni. Paris. 1610. fol. W.

Symmachi Q. Aurel. Epistolæ ex rec. Jos. Ph. Paræi. Neapoli nemetum 1617. in-8. C. F.

Synesii opera GL. Cum notis Petavii. Paris. 1633. fol. C. F.

T

TABLEAUX du cabinet du Roi, statues et bustes antiques des maisons royales. Paris, 1677. fol. W.

Tatiani Oratio adv. Græcos, extat in calce oper. S. Justini Mans. Paris. 1742. fol. C. F.

Taylor (Joh.) Comment. ad Marmor Sandvicense. Cantabr. 1743. in-4. W

Tertuliani Op. cum not. de la Cerda. Lut. Paris. 1641. 2 vol. fol. C. F.

—— Carmen ad senatorem, extat inter oper. Paris, 1598. fol. pag. 1100. C. F.

—— Ad nationes. Extat inter oper. edit. Lutet. Paris. 1684. fol. C. F.

Testelin (Henr.) Sentimens sur la pratique de la Peinture. Paris, 1680. fol. oblong. W.

Tetii (Hier.) Ædes Barberinæ. Rom. fol. W.

Themistii orationes, cum not. Petavii et Harduini. Paris. 1684. fol. W. C. F.

Theodoreti. Historia Eccles. Extat inter auctores Hist. Eccles. Cantab. 3 vol. fol.

—— Opera. Paris. 1642-84. 5 vol. fol. C. F. 1720. fol. C. F.

Theodori Prodromi Epistolæ gr. et lat. *Vide* in Miscell. MS. Bibl. Coll. Rom. t. 1. W.

Theophrasti Eresii Opera omnia, ed. Dan. Heinsii. Lugd. Bat. 1612. fol W. C. F.

—— Caracteres Ethici Comment Casauboni et Præl. Duporti, ex edit. Needham. Cantab. 1712. in-8. W. Lugd. 1638. in-8. C. F.

Thévenot (Jean), Recueil de divers voyages, Part. III. Paris, 1666. 3 vol. fol. W.

Thuani (Joh. Aug.) Historia sui temporis, edit. Londin. 7 vol. fol. W.

Thucydides, ed. Henr. Stephani. 1564. fol. W. Ex rec. Dukeri. Amst. 1731. fol. C. F.

Tibullus cum notis Vulpii. Patav. 1749. in-4. C. F.

Tomasini (Jo. Phil.) de Donariis et Tabulis. votivis. Utini, 1639. in-4. W.

Trilleri

Trilleri (Dan Wilh.) Observationes criticæ. Francof. 1742. in-8. W.

Turnbull's (George) Treatise of antient paintings. Lond. 1740. fol. W.

Turnebi (Adrian.) Adversaria triginta libris distincta. Argentor. 1604. fol. W.

V

VAILLANT (Jo.) selectiora monumenta in ære maximi moduli e museo Franc. de Camps. Paris. 1694. in-4. W

Valle (Pietro *della*) Viaggi. Rom. 1665. 2 vol. in-4. W.

Valois. Observations sur les médailles de Mezzabarba. *Voy.* dans les Mém. de l'Acad. des Inscr. tom. 16.

Valerius (Max.) cum notis var. Leidæ, 1726. in-4. C. F.

Varro (Terent.) de re rustica, ed. Aldina. Venet. 1533. in-8. W.

—— opera, et in eum conjectanea Jos. Scaligeri, exc. Hen. Stephanus. W.

Vasari (Georgio) Vite de' Pittori Firenz. 1568. 3 vol. in-4. W. Livorno et Firenze, 1769-72. 7 vol. in-4. C. F.

Vesalii (Andr.) de humani corporis fabrica, Lib. VII. Basil. 1555. fol. W.

Ughellii Ferdinandi Italia Sacra. Venet. 1713. 10 vol. fol. C. F.

Victorii (Petr.) variæ lectiones. Florent. 1553. fol. W.

Victorini (Marii) Grammaticæ, Lib. IV. *Vide* inter Putschii Gramm. Veter. p. 2449. W.

Vignola (Jo.) Diss. de anno imperii Severi Alexandri quem præfert cathedra marmorea S. Hippolyti Episc. in Biblioth Vaticana. Rom. 1712. W.

Virgilius cum notis integris comment. Servii et not. varior. Amst. 1746. 4 vol. in-4. C. F.

Virgilii Æneis. W.

— Catalecta et aliorum Poetarum latinorum vet. Poemata cum Comm. Jos. Scaligeri. Lugd. Bat. 1617. in-8. W.

Vitruvii Architectura, ed. Philandri. Lugd. 1552. in-4. W.

Vitruvio tradotto dal March. Berardo Galiani. Neap. 1758. fol. W.

Vittoria (Vincenz.) Osservat. sopra il libro della Felsina pittrice, per difesa di Raffaele da Urbino. 1703. in-8. W.

Volaterani (Raphaelis) Commentarii Urbani Lugd. 1552. fol. C. F.

Vossii (Gerh. Jo.) poeticarum Institutionum, Lib. III. Amst. 1747. in-4. W.

Ursini (Fulv.) illustrium imagines. Antv. 1606. in-4. W.

Vulpii (Jos. Roc.) tabula Antiana e ruinis veteris Antii effossa. Rom. 1726. in-4. W.

W

WALLERII Mineralogia. Paris. 1753. 2 vol. in-8. W.

Walpole (Hor.) Catalogue of the royal and nobles Authors of England, with list of their works; printed at Strawberi-hill. 1758. in-8. W.

Warburton. Essai sur les hiéroglyphes des Egyptiens. Paris, 1744. 2 vol. in-12. W.

Watelet. L'art de peindre, poëme, avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture. Paris, 1760. in-12. W.

Wheler's (George) Journey into Greece. Lond. 1682. fol. W.

Whright's (Ed.) Observations made in travelling through France, Ital. etc. Lond. 1703, in-4. W.

Wilde (Jac. *de*), Gemmæ Antiquæ. Amst. 1692. W.

Winkelmann (Jean), Description des pierres gravées du cabinet de Stosch. Florence, 1760. in-4. W.

—— Monumenti antichi inediti. Rom. 1767. 2 vol. fol. W.

Wise numi Bodleiani. Oxon. fol. W.

Witsii (Herm.) Ægyptiaca. Amst. 1696.

Woeldicke (Marc.) Meletema de lingua groenlandica. *Voj.* in scriptis Acad. Hafniens tom. 2, p. 137.

X

Xenophontis opera, e theatr. Scheld. 5 vol. in-8. W. Francof. 1596. 2. vol. fol. C. F.

— Ephesii, Ephesiacorum lib. IV, de amoribus Anthiæ et Abrocomæ. Lond. 1726. in-8.

Xiphilinus (Jos.) excud. Henricus Steph. 1592. fol. C. F.

Z

Zacagni (Laur. Ant.) Collectanea veterum monumentorum Ecclesiæ græcæ et lat. Rom. 1698. in-4. W.

Zanetii Statue di Venezia. 1740. 2 vol. fol. W.

Zanotti (Gio. Pietr.) Lettere familiari in difesa di Malvasia. Bologn. 1705. in-8. W.

Zeno (Apostolo) Lettere. Venez. 2 vol. in-8. W.

Zipoli (Perlone) Malmantile riacquistato con le note di Lamoni et di Minucci. Firenze. in-4. W.

Zosimi historia nova, cum not. var. Cizae. 1679. in-8.

Zuccaro (Feder.) Idea de pittori, scultori e archit. in due libri. Torino, 1607. in-8. W.

Fin de la Notice des Auteurs.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans les trois premiers Volumes des Œuvres de WINKELMANN.

Le chiffre romain indique le volume, et le chiffre arabe la page.

B

Baudouin,

D

Dinomène,

E

G

H

Hyacinthe,

K

L

N

Natali,

O

P

Rica,

S

T

V

U

Fin de la Table des Matières.









